

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLÈS BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1924

C. de Mandach. — L'Exposition de l'Art suisse au Musée du Jeu de Paume.

E. Lambert. — Les Procédés du Greco.

V. Rakint. — Une Plaquette du Filarete au Musée de l'Ermitage.

Gustave Geffroy. — Jean-François Raffaëlli (1850-1924).

Louis Gillet. — A propos de l'Exposition Maurice Denis.

Eugène Bouvy. — L'Art et la Science d'Abraham Bosse.

J.-F. Backer. — Les Tracas judiciaires de Rembrandt (2^e article).

Charles Du Bus. — Bibliographie des Beaux-Arts : Premier semestre 1924 (Suite).

Trois gravures hors texte :

Guerrier blessé, par Hodler (Musée d'Art et d'Histoire, Genève) : héliotypie.

Portrait d'inconnu, par Le Greco (Musée du Prado) : photogravure.

L'Annonciation, par M. Maurice Denis (Appartient à M. André Pérate) : héliotypie.

59 illustrations dans le texte.

66^e Année. 750^e Livraison.

5^e Période. Tome X.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef : M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KœCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de La *Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de La *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^o carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.

BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6°)

Directeur : Théodore REINACH, membre de l'Institut.

Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président : Raymond KOECHLIN, président du Conseil des Musées nationaux.

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Théodore REINACH.

Paul VITRY, conservateur des musées nationaux, Rédacteur en chef de la Revue.

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et Départements.	Un an	40 fr.	Six mois	21 fr.
Étranger.	Un an	50 fr.	Six mois	27 fr.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS

Prix du numéro : Deux francs.

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

COLLECTION DE FEU M. LECLANCHÉ

Tableaux Modernes, Aquarelles, Pastels et Dessins

Par Anquetin, Besnard, Boldini, Bonnard, M. Cassatt, Cross, Chéret, Faivre, J. Flandrin, Forain, Foujita, Guérin, Guillaumin, Guys, Lépine, Jongkind, Laprade, E. Laurent, Lebasque, Lebourg, Luce, Lobre, Marquet, Marval, Claude Monet, C. Pissarro, Puy, Raffaelli, Rops, Rouault, K.-X. Roussel, Schuffenecker, Signac, L. Simon, Sisley, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vignon, Vlaminck, Van Rysselberghe.

PLATRES et BRONZES par Barye, Carriès, Rodin

Vente aux enchères publiques après décès HOTEL DROUOT, SALLE n° 6

Le Jeudi 6 Novembre 1924, à 2 heures.

M^e F. LAIR DUBREUIL

COMMISSAIRE-PRISEUR

6, Rue Favart.

MM. BERNHEIM-JEUNE

EXPERTS PRÈS LA COUR D'APPEL

83, Faubourg Saint-Honoré

EXPOSITION PUBLIQUE (Salle n° 5 et 6 réunies) le Mercredi 5 Novembre 1924, de 2 heures à 6 heures.

COLLECTION DE M. LE VICOMTE BEURET

Objets d'Art et de Bel Ameublement du XVIII^e siècle

ET AUTRES

TABLEAUX ANCIENS

Aquarelles, Dessins, Gouaches

Par Barbier, Béricourt, H.-P. Danloux, J.-L. Demarne, J.-H. Fragonard, J.-B. Mallet, L.-G. Moreau, H. Robert, J.-F. Schall.

Gravures, Sculptures, Objets de vitrine

Bronzes d'ameublement, Pendules, Appliques, Cassolettes, Chenets, etc.

MEUBLES D'ÉBÉNISTERIE

MEUBLES, SIÈGES, ÉCRANS EN BOIS SCULPTÉ

Estampillés ou attribués à Avril, Boudin, Canabas, Chevigny, Dautriche, Dubois, Foliot, Jacob, Lapie, Lelarge, Lesueur, Mantel, Poirié, Sené, Verbeekt, Weisweiler.

OBJETS DIVERS — INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Porcelaines montées — Tôles émaillées — Cadres

TAPIS D'ORIENT, ETC.

Vente par suite de la cession du Château de Dampierre (Aube) GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Le Mardi 25 Novembre 1924, à 2 heures.

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e F. LAIR-DUBREUIL

6, rue Favart

M^e HENRI BAUDOIN

10, rue Grange-Batelière

EXPERTS :

M. JULES FÉRAL

7, rue Saint-Georges

M. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges

M. M. PAULME

45, rue Pergolèse

M. G. B.-LASQUIN

11, rue Grange-Batelière

EXPOSITIONS : { PARTICULIÈRE : Le Dimanche 23 Novembre 1924, de 2 heures à 6 heures.
PUBLIQUE : Le Lundi 24 Novembre 1924, de 2 heures à 6 heures

CAILLEUX

TABLEAUX de MAÎTRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

ANTIQUITÉS

OBJETS D'ART ET DOCUMENTS DU MOYEN AGE
EXPERTISES

HENRI GARNIER

79, RUE DES SAINTS-PÈRES

TÉLÉPHONE : FLEURUS 36-89

PARIS (6^e)

GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Échelle

R. C. Seine 171 152

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

Tableaux Anciens et Objets d'Art

Décorations du XVIII^e Siècle

Galerie d'Expositions :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

✻ PARIS ✻

MÊME MAISON .

647, Fifth Avenue* ✻ **NEW-YORK*

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK



LE CHRIST MORT, PAR HOLBEIN LE JEUNE
(Musée des Beaux-Arts, Bâle.)

L'EXPOSITION DE L'ART SUISSE AU MUSÉE DU JEU DE PAUME

DE HOLBEIN A HODLER

APRÈS les belles manifestations de l'art hollandais et de l'art belge, qui ont eu lieu ces dernières années au Jeu de Paume, M. Bénédict a offert les salles de son musée d'art étranger à la Suisse.

C'était un honneur que nous ne pouvions qu'apprécier. Mais comment notre art suisse se tiendrait-il après celui des Rembrandt, des Frans Hals, des Vermeer, des Peter de Hoogh ? Quelle figure ferait-il après l'évolution de la peinture flamande illustrée par les van Eyck, par Thierry Bouts, par van der Weyden, par Memling ? Telle était la question que nous, directeurs de musées suisses, nous nous posions en présence de l'invitation du gouvernement français. Nous avons fini par vaincre nos scrupules, sûrs de l'accueil amical qui nous attendait à Paris, conscients, d'autre part, de pouvoir mettre en relief l'unité de notre développement artistique et la qualité de nos œuvres d'art.

M. Daniel Baud-Bovy, auquel M. Léonce Bénédict avait transmis l'invitation du gouvernement français, mit tout en œuvre pour faire aboutir une entreprise qu'il estimait utile pour son pays et — d'une manière générale — intéressante. Il pressentit personnellement les grands musées suisses qui ont pour principe de ne pas prêter leurs trésors, et obtint d'eux des concessions en vue d'une occasion aussi exceptionnelle. Comme la Confédération faisait précisément un gros effort pécuniaire pour permettre à la Suisse de participer honorablement à l'Exposition des Arts décoratifs qui se prépare à Paris pour l'année prochaine, il ne pouvait être question de prélever tous les fonds de garantie de cette exposition d'art suisse sur les crédits publics. M. le Conseiller

fédéral Musy, chef du département suisse des finances, trouva parmi les institutions de banque les sommes nécessaires à la mise sur pied de l'entreprise. Les conditions matérielles étant réglées, M. Baud-Bovy réunit les principaux directeurs de musées et quelques artistes. Et l'on établit le catalogue des œuvres qui allaient être envoyées à Paris. Le programme comportait, suivant les indications de M. Bénédict, une exposition rétrospective à l'exclusion de tout artiste vivant. Il fut décidé de représenter en un raccourci significatif l'évolution de notre art du xv^e au xix^e siècle et d'en marquer les diverses étapes par des œuvres de peinture surtout, le transport d'ouvrages sculptés et d'objets d'art décoratif étant exposé à trop de risques. Nous décidâmes, en tenant compte de l'espace mis à notre disposition, de faire un choix sévère d'ouvrages reflétant les traits caractéristiques de notre art national et de consacrer une place importante à nos deux plus fameux peintres modernes, Boecklin et Hodler.

Cette proposition trouva bon accueil parmi nos confrères. Chaque musée offrit quelques-unes de ses meilleures œuvres, et nous arrivâmes sans peine à constituer un ensemble qui donnait un aperçu exact de notre développement artistique.

Ainsi que M. de Reynold l'a exposé dans la préface au catalogue de l'exposition, la Suisse est un petit pays placé entre plusieurs grandes nations dont les civilisations ont débordé sur son territoire. L'allemand, le français, l'italien, le romanche sont nos quatre langues officielles. Ce n'est que récemment, grâce aux chemins de fer, au télégraphe et au téléphone que des communications faciles et rapides entre les diverses parties de notre pays, ont été établies et que notre vie nationale s'est unifiée. Avant les temps modernes, la Suisse était composée d'États souverains, qui avaient chacun leur vie propre et n'étaient liés entre eux que par des intérêts relatifs à leur défense et à la gestion de propriétés communes. Néanmoins l'idée suisse existe dès le xv^e siècle. Les victoires remportées sur les ducs d'Autriche et sur Charles le Téméraire établirent l'indépendance du pays sur une base solide et, à travers l'internationalisme de la civilisation médiévale, nos artistes de ce temps s'affirmaient par certaines qualités qui restèrent acquises à nos écoles de peinture. La personnalité la plus intéressante de cette époque est ce Conrad Witz, dont nous avons longuement parlé dans la *Gazette*¹. Le musée de Genève avait envoyé à Paris ses deux volets d'autel, dont les faces extérieures nous présentent la *Pêche miraculeuse* et la *Délivrance de Saint Pierre*, les faces intérieures, l'*Adoration des Mages* et le *Cardinal de*

1. 3^e période, t. XXXVIII, 1907, p. 353 et suiv. — 4^e période, t. VI, 1911, p. 52 et suiv. — T. XIV, 1918, p. 305 et suiv.

Mies agenouillé devant le groupe de la Vierge et de l'Enfant et présenté par Saint Pierre. Entre ces deux volets se dressait le tableau de Strasbourg représentant les *Saintes Madeleine et Catherine dans la nef d'une église*. Peu de jours avant l'ouverture de l'Exposition, M. Mercier, conservateur-adjoint du musée de Dijon, venu pour jeter un coup d'œil sur les tableaux envoyés de Suisse, offrit d'ajouter à ces trois panneaux un volet de retable, provenant de la collection Dard qui fut léguée il y a quelque temps au musée de Dijon. Cette œuvre est incontestablement de Witz. Elle représente sur sa face intérieure *Auguste et la Sibylle*, sur sa face extérieure un *Evêque*, et l'on suppose qu'elle faisait partie du retable dont divers éléments sont conservés au musée de Bâle.

L'œuvre de Conrad Witz a été reconstituée grâce au retable de Genève. La *Pêche miraculeuse* porte sur la partie inférieure du cadre la signature de l'artiste et la date de 1444¹. Conradus Sapientis s'est trouvé être identique avec Conrad Witz, qui est né à Constance à la fin du xix^e siècle, y a fait ses études, a travaillé ensuite à Rottweil, puis à Bâle, au temps du Concile, enfin à Genève au temps où Amédée VIII de Savoie avait assumé la tiare sous le vocable de Félix V. Cette *Pêche miraculeuse* est située aux abords de la ville de Genève, dans un paysage qui répond exactement à la réalité. Dans les *Très riches Heures* du duc de Berry, nous rencontrons des pages qui nous dépeignent des édifices royaux et princiers placés dans leur cadre. Ici nous sommes devant un paysage de dimensions importantes, peint à l'huile. L'artiste cherche non seulement à rendre correctement les contours de ses modèles, il traduit les effets de lumière en indiquant les ombres et les reflets, et de cette manière sa peinture prend un aspect extraordinairement moderne. Witz, marchant sur les brisées des van Eyck, a introduit la peinture de paysage dans l'art occidental. A ses mérites de paysagiste, il ajoute une conception monumentale du sujet, un relief puissant, l'éclat de ses couleurs. Witz subordonne les détails de son tableau à une vision d'ensemble. Il fascine notre regard par ses somptueuses draperies. Son naturalisme sobre s'alliant à l'esprit de synthèse constitue une des qualités qui apparaissent d'une manière plus ou moins frappante à travers l'évolution de nos écoles d'art suisse.

L'influence de Witz reste acquise. Durant le xv^e siècle, nous voyons son style dans les vitraux, dans les sculptures en bois et dans les fresques, par exemple à Genève, dans les stalles et dans les vitraux de la cathédrale, dans les stalles de Saint-Gervais, à Romont et à Berne, dans les vitraux de la Collégiale. Un grand panneau inspiré des tendances de l'école de Constance

1. « Hoc opus pinxit Magister Conradus Sapientis de Basilea 1444. »

est la *Crucifixion* de 1449 du musée de Schaffhouse. Cette œuvre est peinte avec sincérité et émotion. Elle a moins de relief que les peintures de Witz; mais son paysage idéalisé, rayonnant de lumière et plein de charme, peut se comparer aux plus belles miniatures de l'époque, tout en s'adaptant aux dimensions d'un tableau important.

Un des ensembles les plus décoratifs de l'Exposition était le grand retable de l'église des Cordeliers de Fribourg. C'est la première fois que les Cordeliers fribourgeois ont consenti à s'en dessaisir. La présence de cet ensemble à Paris donnait à l'Exposition d'art suisse un relief singulier. Au centre, nous apercevions le *Christ crucifié entre la Vierge et Saint Jean*, puis quatre *saints franciscains* (*Saint François, Saint Louis de Toulouse, Saint Antoine de Padoue et Saint Bernardin de Sienne*). Ensuite l'*Annonciation* suivie de deux *saintes franciscaines* (*Sainte Claire et Sainte Elisabeth de Thuringe*). Au revers apparaissaient la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. Jusqu'à présent, cette œuvre a été attribuée au « Maître à l'œillet » en raison de la présence de cet emblème sur deux des panneaux. Lors de l'exposition d'art primitif qui eut lieu à Zurich en 1921, le conservateur du « Kunsthaus », M. W. Wartmann avait réuni de nombreux ouvrages signés de deux œillets et provenant du xv^e siècle. Jusqu'alors ces peintures avaient été classées sous le nom collectif du « maître à l'œillet ». A l'aide des comparaisons qui purent être faites sur place, on constata que sous cette prétendue signature unique se cachaient de nombreux artistes, dont les manières étaient différentes les unes des autres. On pouvait ainsi distinguer un « maître à l'œillet de Berne et de Fribourg », un « maître à l'œillet de Neuchâtel », un « maître à l'œillet de Zurich », un « maître à l'œillet du lac de Constance » et des « maîtres à l'œillet » allemands.

Actuellement, des savants sont sur la piste de plusieurs de ces anonymes, et l'on peut espérer arriver prochainement à découvrir les noms des uns ou des autres d'entre eux. Le retable de Fribourg offre une parenté de style évidente avec les volets de Berne. C'est une œuvre d'atelier dirigée par un peintre excellent, qui confia une partie de son travail à des ouvriers et à des élèves. Ainsi la partie centrale est d'une main plus expérimentée que ne le sont les volets. Des découvertes faites dans les archives bernoises par M. Morgenthaler, de Berne, ont répandu quelque lumière sur l'auteur de cet ensemble. D'après l'auteur cité la partie centrale aurait été confiée à Albrecht Menz, originaire de Rottweil, fixé à Soleure. A peine Menz avait-il exécuté les trois panneaux du milieu, qu'il mourut. Immédiatement de nombreux peintres offrirent d'achever cet important ensemble. Le choix des Religieux tomba sur Barthélemy Ruthenzweig de Bâle, qui fit exécuter la commande par des disciples. Au nombre de ceux-ci se trouvait un « Paulus » originaire de Strasbourg qui est probablement identique avec un Paul Löwensprung fixé à Berne vers

la fin du siècle, réputé excellent peintre. M. Morgenthaler suppose avec beaucoup de raison que Paul Löwensprung est l'artiste qui signait de deux œillets les retables de Fribourg et de Berne.

C'est par son origine alsacienne que le maître à l'œillet, se rapproche de l'art de Van der Weyden, dont l'influence se fait si fortement sentir dans les gravures de Schongauer.

Contrairement à Witz, qui se rattache par ses mises en scène sculpturales aux compositions de Van Eyck, Paul Löwensprung tend à donner à ses figures de la mobilité. Il prête à ses groupements un caractère décoratif. Il établit ainsi un trait d'union entre Conrad Witz et Hans Fries, également de Fribourg (1465-1518). De cet artiste, nous avons vu à Paris la *Prédication de Saint Antoine de Padoue*, les *Miracles s'opérant sur le tombeau de Saint Antoine*, deux volets de retable consacrés à la *légende de Saint Jean*, un *Saint Christophe*, une *Sainte Barbe* et une représentation symbolique de la *Mort du Christ*. Fries a joui de



Cl. Fred. Boissonnas & C^{ie}.

CRUCIFIXION
PAR LE MAÎTRE À L'ŒILLET DE FRIBOURG
(Couvent des Cordeliers, Fribourg.)

son temps d'une réputation qui s'est étendue au delà des frontières de son pays. Pélerin ne l'a-t-il pas cité en 1521, à côté de Pérugin et de Léonard? Cette célébrité se justifie en quelque sorte, lorsqu'on voit plusieurs de ses œuvres réunies. La *Prédication de Saint Antoine* est une saisissante interprétation de la légende d'après laquelle le Saint, à l'occasion de l'ensevelissement d'un avare, prononça une diatribe contre le vice de l'usure. D'après les textes hagiographiques, le saint prédicateur déclara que l'avare ayant

mis son plaisir dans l'accumulation des richesses, n'avait point son cœur dans sa poitrine mais parmi ses pièces d'or. A ces mots, les assistants se mirent à vérifier la parole du prédicateur et le cœur de l'usurier se trouva en effet au milieu de son trésor. L'auteur du tableau nous fait assister à cette scène, tout en représentant un démon emportant dans les airs l'âme du



LA MORT DU CHRIST, PAR HANS FRIES
(Musée cantonal de Fribourg.)

coupable. Cette peinture prend la valeur d'une démonstration. Elle devait produire une impression stupéfiante sur les fidèles que les prédicateurs franciscains mettaient en garde contre le péché de l'avarice. Quant aux miracles se produisant sur la tombe du Saint, ils font allusion à un fait relaté par la biographie primitive, qui avait échappé jusqu'alors à l'iconographie légendaire. Le peintre fribourgeois a été un des premiers à illustrer ce fait, inspiré sans doute par des savants religieux, qui étaient remontés aux sources mêmes de la biographie antonienne.

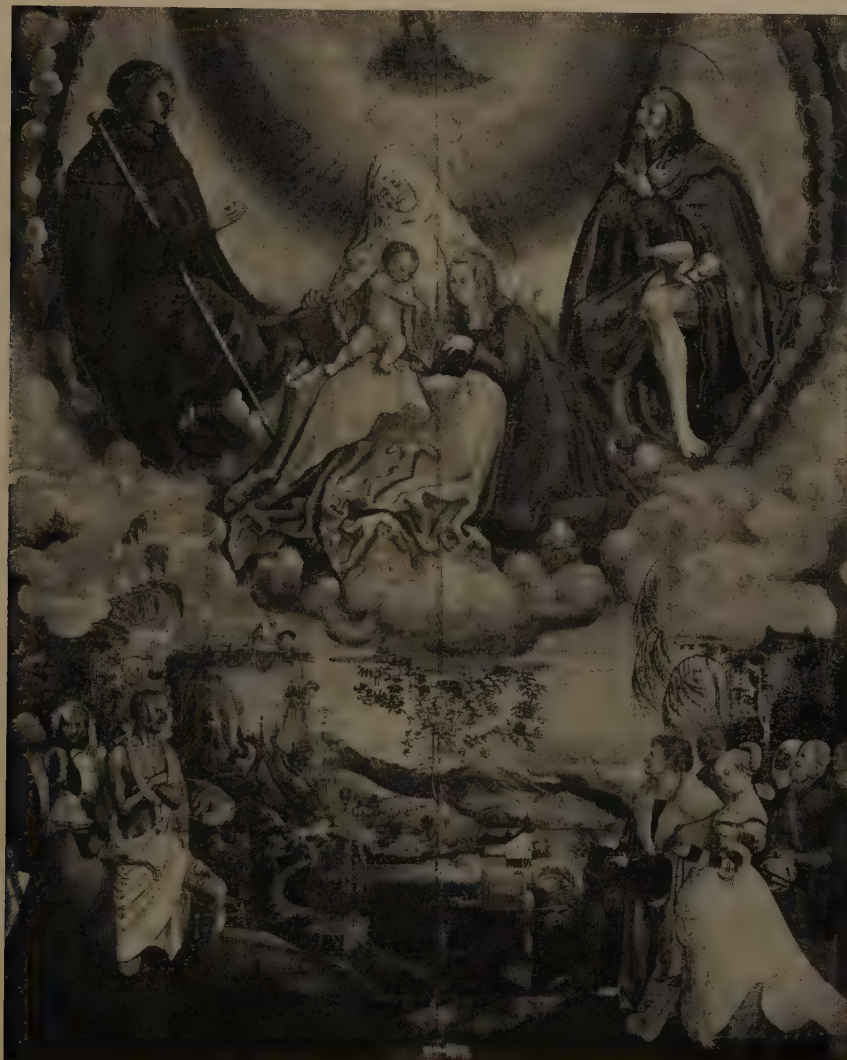
L'intérêt iconographique de ces œuvres de Fries se double d'un grand attrait artistique.

Le coloris en est chaud,

vibrant. Contrairement au Maître à l'œillet, dont l'art monumental se maintient dans les généralités, Fries individualise ses modèles, met du mouvement dans ses compositions, anime les visages et les gestes de ses personnages, qu'il sait très bien mettre en scène.

Avec Nicolas Manuel, de Berne, nous entrons dans une nouvelle phase de développement. Nicolas Manuel est né en 1484. Son père, Emanuel Alamand,

était originaire de Chieri, localité située dans les environs de Turin, bourgeois de Berne, pharmacien de sa profession et membre du Conseil souverain de la République bernoise. Sa mère, Marguerite Frickart, était fille du



Cl. Aug. Höflinger.

SAINTE ANNE, PAR NICOLAS MANUEL

(Musée des Beaux-Arts, Bâle.)

chancelier d'État Thuring Frickart. Nicolas Manuel avait donc du sang méridional dans les veines. Par sa mère, il tenait au patriciat bernois. C'était une personnalité hors ligne, douée de qualités qu'on voit rarement réunies. Artiste, poète, politicien, soldat et théologien, partisan actif de la Réforme, il représente le type universel de la Renaissance, tel que nous l'a révélé un Léonard

de Vinci. Ses œuvres reflètent un véritable tempérament de peintre. Un de ses premiers ouvrages est un volet d'autel, du musée de Berne, figurant sur la face extérieure *Saint Luc peignant la Vierge* et sur la face intérieure la *Naissance de la Vierge*. L'artiste a représenté Saint Luc sous ses propres traits, peignant un portrait de la Vierge, placé sur son chevalet, tandis que son employé broie des couleurs dans le fond de la pièce. Des pinceaux, une palette, des pots de couleurs, minutieusement représentés, reposent sur un socle au pied du chevalet. A travers la large baie qui se découpe dans la muraille du fond, notre regard pénètre dans un paysage, inspiré des sites qui bordent les lacs de Thoune et de Brienz.

Le peintre met en évidence, dans ce tableau, des qualités bien particulières aux écoles suisses. C'est tout d'abord l'observation sagace de la nature, qui nous frappe dans cette œuvre. L'artiste figure avec la conscience la plus scrupuleuse ce qu'il a devant les yeux. Loin d'être une reproduction mécanique, son œuvre implique un sens inné de la physionomie particulière aux objets, une habileté à en rendre le caractère. Manuel met une harmonie toute spéciale entre ses paysages et les sujets qu'il représente. C'est particulièrement le cas dans sa *Décollation de Saint Jean-Baptiste*. Le tableau de Bâle, consacré à *Sainte Anne*, offre un paysage d'une importance inaccoutumée.

En 1517, les gouvernements de Berne et Fribourg décidèrent d'ériger à Grandson un autel consacré à la mémoire de la garnison noyée par Charles le Téméraire. La partie centrale fut confiée au sculpteur Hans Geiler, tandis que Manuel se chargea des volets. Ces derniers panneaux, propriété de M. G. de Reynold, représentent sur leurs faces extérieures le *Martyre des Dix mille* et sur leurs faces intérieures *Sainte Barbe* et *Saint Achate*. Dans le premier de ces sujets, Manuel se révèle réaliste, connaissant l'anatomie humaine, ayant observé d'un œil sagace les scènes de douleur qui se déroulaient dans les batailles, et sachant les rendre en peintre doué d'une imagination fertile et du sens de la forme. Les deux Saints, dont les silhouettes vivantes s'enlèvent sur des fonds d'or, ont un style monumental, tel que Manuel a dû l'adopter dans ses peintures aujourd'hui détruites de la danse Macabre, et sa palette s'y révèle apte à rendre les plus beaux effets de couleur.

Les portraits peints par Manuel frappent par une grande distinction dans le choix des nuances et par une aptitude particulière à rendre la psychologie du modèle. Le portrait de l'artiste par lui-même est une œuvre d'art attachante. Nous percevons dans les traits quelque peu frères de Manuel, un accent de fermeté, une pénétration du regard qui donnent l'impression d'une personnalité supérieure ayant su remplir un rôle de premier plan dans l'histoire politique, militaire, littéraire et religieuse de Berne.

Si remarquable que soit l'œuvre de Manuel, elle n'atteint pas la perfection du grand Holbein que Bâle a le droit de réclamer un peu pour elle comme un de ses meilleurs fils bien qu'il n'ait été qu'adopté par elle. Né à Augsbourg en 1497, Hans Holbein le jeune vint à Bâle, avec son frère Ambroise, dès son adolescence et s'y développa dans l'atelier de Hans Herbster sous l'influence du milieu intellectuel qui avait Erasme à sa tête. Il travailla dans cette ville pour l'illustration d'ouvrages imprimés qui s'y éditaient en grand nombre.

Il y fit des décorations murales à l'Hôtel de Ville et sur des façades. Bâle donna à son génie l'essor qui le conduisit au devant de grandes destinées. C'est Bâle qui marqua de son empreinte le travail de sa jeunesse. Et c'est de cette époque que datent les deux admirables ouvrages que le Musée de Bâle a envoyés à l'Exposition. Le *Bourgmestre Meyer et sa femme* datent de 1516. Qui ne conserve le souvenir de ces deux personnages si vivants, dont les costumes éclatants s'enlèvent sur un fond d'outre-mer ! Qui n'a pas été frappé du modelé délicat et vivant de ces visages ! Certes c'est là un art simple, magistral, dont la beauté s'impose



Cl. Kunst-Museum, Berne.

PORTRAIT D'UN GENTILHOMME BERNOIS

PAR NICOLAS MANUEL

(Musée des Beaux-Arts, Berne.)

d'emblée aux masses et qui révèle aux connaisseurs des qualités de dessin et de couleur exquises. L'histoire de l'art a fourni peu de peintres de cette trempe, et l'on comprend que l'auteur de ce tableau se soit immédiatement imposé à ses contemporains. Le *Christ mort* (1521) est d'un réalisme impressionnant. L'artiste voit la nature en face, son œil scrutateur ne laisse échapper aucun des traits caractéristiques du mort. Et cependant, nous sommes loin d'être repoussés par l'aspect livide du cadavre. Au contraire, la façon de peindre de l'artiste nous attire, et sa peinture est si belle, que nous

oublions la crudité du sujet pour nous pénétrer de la beauté du chef-d'œuvre. Le portrait de *Hans Herbster* a été attribué à Ambroise Holbein, le frère aîné de Hans. M. Ganz, dont la compétence en cette matière s'appuie sur des études sagaces et approfondies, y voit la main de Hans Holbein le père¹. Le même critique conteste l'attribution à Holbein le Vieux du *Portrait d'une jeune femme* de la collection Herbert Cook. En revanche, c'est bien la main de Holbein le jeune que nous retrouvons dans l'admirable effigie d'Erasme de la collection Maurice de Rothschild, qui faisait pendant au célèbre portrait d'Erasme prêté par le Musée du Louvre, et dans le portrait du peintre *Luc Horebout* appartenant à M^{me} Paravicini. Une fort belle réplique de l'*Erasme* de Longford Castle a été cédée à l'exposition par M. Walter Gay. Quant au portrait de l'artiste envoyé par M. Rodolphe Geigy de Bâle, c'est une belle page, pleine de sentiment et qui révèle la main d'un maître parvenu à sa pleine maturité.

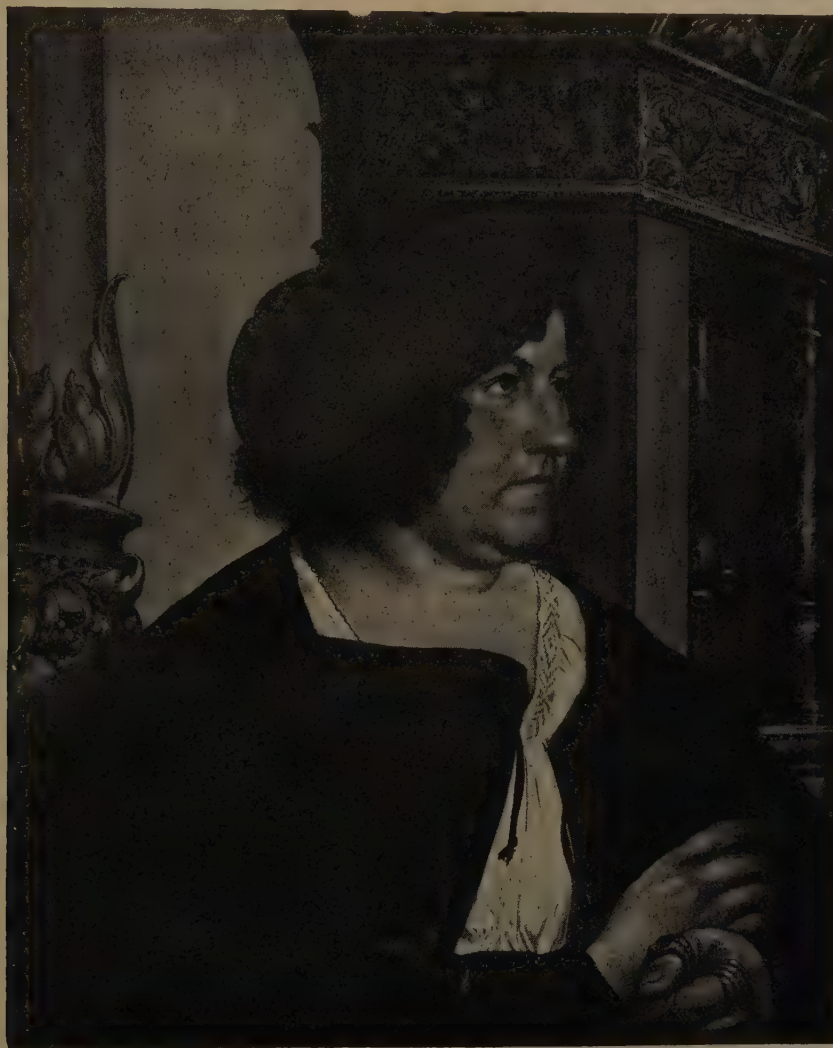
Les dessins d'Urs Graf, ce lansquenet peintre, personnifiant la Suisse guerrière sortie victorieuse des batailles de Grandson et de Morat, sentent la violence et la débauche. Ils cachent néanmoins sous une apparence robuste, un sentiment délicat de la ligne, une sensibilité qui restera un des caractères de notre production artistique et qui apparente l'art du moyen âge suisse au génie contemporain de Hodler.

Holbein exerça en Suisse une influence décisive, qui se fit surtout sentir à Bâle et à Zurich. De Hans Leu le jeune, l'exposition a fait connaître l'*Orphée* si intéressant grâce à son paysage pénétré de sens poétique. Le portrait du capitaine Froelich, par Hans Asper, est une évocation représentative de la Suisse militaire. C'est dans l'atelier d'Asper que se développa Tobias Stimmer de Schaffhouse, qui s'illustra par la décoration de la façade du « Ritter » à Schaffhouse, de l'horloge de Strasbourg et par ses illustrations de la Bible. Le Musée de Bâle a envoyé à Paris les deux portraits les plus significatifs que nous lui devons, ceux du banneret de Zurich Schwytzer et de son épouse née Lochmann. Ces images datent de 1564. Elles représentent les modèles en pied, de grandeur naturelle. Le banneret, en pourpoint et hautes chausses grenat, une main sur son poignard, l'autre sur la garde de son épée, personnifie l'esprit guerrier de l'époque. Sa femme, en corsage de bure, un grand tablier blanc sur sa jupe, semble avoir une haute idée de ses devoirs de bonne ménagère.

Le xvii^e siècle fut en Suisse une période indifférente aux arts. Alors que nous voyons en Hollande, dans les Flandres, en France, en Espagne surgir

1. *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zurich, 1924, p. 97. Une traduction française de cet ouvrage fondamental, admirablement illustré, paraîtra prochainement.

de grands peintres, la production helvétique reste stérile. On a dit que le protestantisme avec ses lois somptuaires, son hostilité contre toute manifestation de luxe avait paralysé l'essor de la vie artistique. Les causes de ce marasme



POTRAIT DU BOURGMESTRE MEYER, PAR HOLBEIN LE JEUNE

(Musée des Beaux-Arts, Bâle.)

sont plus complexes, puisque dans les cantons catholiques nous ne trouvons, pendant cette période, aucun artiste de renom. C'est que ce pays a subi le contre-coup économique de la guerre de Trente ans, qui a appauvri ses voisins d'Allemagne et éloigné les esprits des arts plastiques dans le centre de l'Europe. Au XVIII^e siècle, nous voyons renaître des écoles de peinture. Berne,

le centre le plus important, grâce à l'appui d'un gouvernement fort et éclairé,



LA FEMME DU BANNERET SCHWYTZER
PAR TOBIAS STIMMER
(Musée des Beaux-Arts, Bâle.)

occupe des architectes à rebâtir la capitale dans un style français qui s'accommode des traditions locales. Il y naît une école de petits maîtres qui, avec Aberli, Freudeberg, Mind, Biedermann, Kœnig, les Lory, cultivent le paysage et la peinture de genre. Ces artistes recourent à l'eau-forte pour multiplier leurs dessins exécutés à grands traits et préparés en vue d'être coloriés à la main. Ils peignent des planches à l'aquarelle et produisent ainsi des pages charmantes, sans prétentions, pleines de sentiment, destinées surtout aux voyageurs qui parcourent leurs pays dans l'enchantement de ses sites pittoresques. Bien qu'influencés par les centres parisiens, ces artistes modestes et consciencieux traduisent l'idéal de chez eux et restent profondément autochtones. Leur sincérité est touchante, et comme elle s'allie à beaucoup de talent et à une habileté de métier incontestable, elle donne à leurs ouvrages une envolée qui dépasse l'horizon local et les fait entrer dans le cercle des manifestations méritant l'attention générale.

A côté de ces petits maîtres nous voyons des peintres de marque qui, loin de leur patrie, parviennent à une réputation considérable. Le panneau où se développaient les pastels de Jean-Etienne Liotard reflétait l'esprit cosmopolite qui animait ces

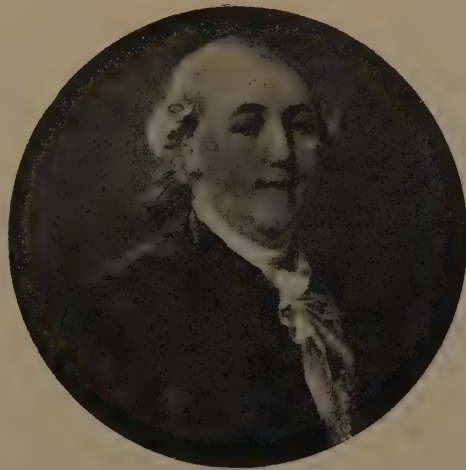
émigrés. Liotard a peint dans le style de La Tour et de Perronneau. Il possédait une habileté de maître, mais sa vision d'art ne l'élevait point

au-dessus du niveau atteint par les habiles praticiens de l'époque. Néanmoins son portrait de *M^{me} d'Épinay* est un chef-d'œuvre. Dans l'ambiance du philosophe de Ferney, il se dépasse lui-même. Il parvient à évoquer de son pinceau magistral une femme d'esprit dans le rayonnement de ses traits mobiles et parlants. Le regard et le sourire de cette figure se combinent pour nous faire pénétrer dans les profondeurs d'une âme qui s'affirme dans toute sa grâce sous les dehors d'une frêle enveloppe humaine.

Dans les dessins à la sanguine et au crayon noir que le Louvre a prêtés à l'exposition se révèle un observateur sagace, qui dispose d'un coup de crayon habile et sait fixer les traits saillants d'une physionomie.

Anton Graff, cet autre émigré, qui fit une carrière très honorable à Dresde, fut représenté à l'exposition par plusieurs portraits d'une belle tenue et d'une facture accomplie. Et si nous comparons ces deux artistes, Liotard d'une part et Graff de l'autre, nous trouvons chez eux — malgré tout ce qu'ils doivent à l'Étranger — des qualités qui les solidarisent avec leur race. Chez Liotard, l'esprit critique se combine avec le goût de la mobilité, et ce mélange de facultés se retrouve souvent parmi les Genevois. Dans les effigies d'Anton Graff, on distingue la main d'un psychologue qui reprend à son compte les bonnes traditions des écoles de peinture suisses alémaniques. On aurait donc tort de traiter ces deux peintres d'expatriés. Ils appartiennent à l'École Suisse, en représentent l'esprit, et lui font honneur.

Un autre peintre, Henri Füssli, de Zurich, fit une brillante carrière en Angleterre. Füssli était fort cultivé. Il avait traduit en anglais des ouvrages de Winckelmann. Il se lia à Londres avec Reynolds, fut élu membre de l'Académie royale et en devint le président après la mort de Reynolds. Son imagination ardente l'attirait vers Shakespeare et Dante, dont il illustra les œuvres. Une de ces compositions, faisant allusion au *Songe d'une nuit d'été*, figurait à l'Exposition. Elle était accompagnée de scènes de genre qui révélaient un esprit inventif, une main habile, un style savant pénétré de goût anglais.



Cl. Musée de Genève.

PORTRAIT DU MINISTRE NECKER
PAR JACQUES THOURON

(Musée d'Art et d'Histoire, Genève.)

Jean Melchior Wyrsh, d'Unterwalden, a passé plusieurs années de sa vie à Besançon. Il y fonda avec son ami Breton, dont il avait fait la connaissance à l'Académie de Saint-Luc à Rome, une école de peinture, qui eut de nombreux élèves. Les deux portraits de femme exécutés par cet



Cl. Musée de Genève.

PORTRAIT DE JEAN-ÉTIENNE LIOTARD
PAR LUI-MÊME, PASTEL
(Musée d'Art et d'Histoire, Genève.)

artiste, que présentait l'exposition, témoignent d'un faire habile, d'un don de composition qui, dans les grandes toiles du peintre, par exemple, dans celle de l'Hôtel-de-Ville de Lucerne, le classent parmi nos meilleurs artistes suisses. Son séjour à Besançon a contribué à affiner son goût.

Au commencement du XIX^e siècle, l'école genevoise s'affirme grâce à Adam Toepffer, peintre de genre, paysagiste et caricaturiste, qui observe à Paris Boilly, à Londres Hogarth. Laurent Agasse, l'animalier, s'acclimate en Angleterre, et le portraitiste Firmin Massot fixe de sa main habile les effigies de ses compatriotes et de ses gracieuses concitoyennes.

Au souffle du romantisme naît une école de paysagistes qui adopte des

formats plus grands et se donne pour tâche de représenter le paysage alpestre en y faisant vibrer la note naturaliste et les harmonies puissantes. Calame à Genève, Maximilien de Meuron, à Neuchâtel, sont les représentants les plus autorisés de cette génération d'artistes qui a révélé aux Suisses les accents sublimes de leur pays de montagnes, aux étrangers la beauté de l'horizon helvétique. Alors que ces peintres approfondissent les secrets de la

terre natale, un de leurs confrères, élève de David, attiré par le soleil d'Italie, fait revivre dans ses toiles les visions que lui suggère son admiration passionnée pour le pays de Dante. Le *Retour de la fête de la Madone de l'Arc* (allusion au printemps), les *Moissons dans les marais Pontins* (l'été), les *Vendanges* (l'automne) et le *Carnaval de Venise* (l'hiver) dont le sujet se transforma sous la main de l'artiste et devint le *Départ des pêcheurs de l'Adriatique* présentent une suite d'ouvrages qui firent l'admiration de nos devanciers et eurent le don de captiver les plus grands poètes. Aujourd'hui, nous reprochons à Léopold Robert sa dureté métallique, héritage suranné de la tradition davidienne. Mais dans les esquisses que présentait l'exposition, et qui provenaient toutes du Musée de Neuchâtel, nous apprenons à connaître le peintre entraîné par l'ardeur de son inspiration, projetant sur la toile des visions, dans lesquelles du premier jet il trouve de belles ordonnances et qu'il illumine d'un coloris ardent.

Léopold Robert est le dernier artiste suisse qui ait eu besoin de l'Étranger pour se faire un nom.

Désormais l'École d'art suisse, tout en puisant des éléments de progrès dans les centres voisins, prend un caractère plus nettement autochtone. Elle vit par elle-même, grâce aux encouragements qu'elle trouve chez elle. Ce développement vers un idéal national tient à plusieurs circonstances. Au cours du XIX^e siècle, les sociétés locales des Beaux-Arts se développent, reçoivent des legs destinés à encourager les artistes. Elles organisent des expositions. Elles fondent des musées qui recueillent, outre les œuvres anciennes, des ouvrages contemporains. Les cantons, souverains jusqu'en



Cl. Aug. Höllinger.

PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE
PAR ERNEST STÜCKELBERG

1830, se réunissent à cette date en une Fédération qui, en 1848, se transforme en un État confédéré, ayant ses propres ressources. Ce nouvel état bâtit des palais pour abriter son parlement et ses autorités, des hôtels des postes, une École polytechnique et un musée national. Il est par là mêlé au mouvement artistique, et il inscrit à son budget, à partir de la fin du siècle, des sommes destinées à encourager l'art et les artistes. Le développement économique et industriel du pays achève de créer une atmosphère favorable à la production en procurant aux artistes des commandes et en favorisant les échanges entre les diverses parties de la Suisse que des facilités de communication rapprochent les unes des autres. Grâce aux voyages, aux expositions, aux bourses d'État, à la faveur de particuliers opulents, les artistes apprennent à mieux se connaître et à s'initier plus facilement à ce qui se produit à l'Étranger. De cette manière, ils obtiennent des points de comparaison avec la production d'art universelle, qui les encouragent à élever leur travail au niveau de celui des centres environnants. Et ces facilités leur procurent l'occasion de distinguer plus nettement ce qui fait le propre de leur art national. En un mot, la vie moderne leur offre les moyens de devenir plus forts et d'affirmer plus nettement, dans leurs œuvres, leur solidarité. Ce n'est donc qu'au XIX^e siècle que naît un art suisse, dont le caractère national s'affirme assez nettement, pour s'imposer à première vue, et ce trait, l'art l'a en commun avec la production littéraire. En Suisse française, Urbain Olivier, Rambert, Marc Monnier, Rod; en Suisse alémanique, Gotthelf, Gottfried Keller, Conrad-Ferdinand Meyer, Spitteler personnifient dans leurs œuvres les caractères propres de la pensée nationale suisse.

Nous voyons se graver le sentiment suisse dans les peintures de l'animalier Koller, dans les tableaux de Stückelberg (nos lecteurs n'ont sans doute pas oublié le beau portrait de la mère de ce peintre distingué), dans les compositions de Frank Buchser, qui voyagea en Espagne, au Maroc, aux États-Unis, en Grèce, sans oublier jamais ce qu'il tenait de sa patrie. Staebli qui gravita autour de Munich, Anker, le peintre du paysan bernois, ont reflété dans leurs tableaux l'âme de leur patrie. Et le célèbre Boecklin, qui a gagné à sa suite l'Allemagne toute entière, n'en reste pas moins suisse dans sa manière de sentir. Ses *Naiades*, par exemple, n'ont ni la fougue d'un Delacroix, ni la monumentalité d'un Courbet. Le tableau paraît composé, ornementé, lorsqu'on le compare aux ouvrages de ces deux grands peintres. C'est que Boecklin est de la race de nos peintres verriers qui avaient marqué cet art, au XVI^e siècle, de leur sceau en lui donnant, sous des couleurs étincelantes, d'une part un style martial s'harmonisant avec les expériences faites par nos guerriers au service de capitaines étrangers, d'autre part une décoration un peu cherchée qui tenait son caractère du métier de graveur et d'orfèvre auquel ces artistes étaient



GUERRIER BLESSÉ

PAR FERDINAND HODLER

Panneau latéral de la BATAILLE DE MARIGNAN

(Musée d'Art et d'Histoire, Genève.)

souvent mêlés. Dans la Salle Boecklin, où l'on voyait, en plus de l'ouvrage indiqué, le *Bois sacré*, l'*Ile des Morts* et l'*Allégorie des trois âges*, Albert Welter fascinait le regard par ses œuvres pleines d'imagination et de saveur. Les *Parents de l'Artiste*, se découpant à mi-corps sous une arcade décorée de scènes relatives à la vie de famille, devant une vue du lac de Zurich, sont traités dans un esprit réaliste, qui étonne au premier moment, mais attache le

Cl. Fred. Boissonas & C^{ie}.

LES NAYADES, PAR ARNOLD BOECKLIN

(Musée des Beaux-Arts, Bâle)

regard par les lignes harmonieuses de la composition et par l'accord des teintes lumineuses. Nous pourrions en dire autant du *Soir de noces* et de la *Famille de l'Artiste* où le réalisme apparemment cru se transfigure grâce aux mérites artistiques de cet ensemble expressif et vivant.

A côté de ces œuvres de la Suisse allemande, nous avons vu des peintures de la Suisse française, inspirées par le souffle de l'École de Barbizon. Barthélemy Menn, l'ami de Corot, le peintre philosophe, qui étudia les principes de la peinture de paysage, parvint à établir la composition d'un tableau

sur des assises nouvelles, répondant à la fois mieux aux lois de la nature et aux moyens d'expression picturaux. Après lui, Auguste Baud-Bovy fut le poète de la haute montagne bernoise¹, et Eugène Burnand mit en œuvre ses dons remarquables pour rendre le paysage suisse et pour interpréter des thèmes religieux que lui dictait sa foi.

Le maître par excellence, Ferdinand Hodler, a créé un art où l'École



Cl. Boissonas.

LA CIME, PAR AUGUSTE BAUD-BOVY

(Musée des Beaux-Arts, Bâle.)

suisse moderne a reconnu les plus belles qualités de sa race. Un dessin impeccable mis au service d'une pensée forte, d'un génie créateur, d'un « peintre par la grâce de Dieu » qui pénètre les secrets de la nature afin d'en évoquer une image transfigurée par sa vision intérieure, tel est le caractère saillant de cet art qui marque à la fois la fin d'une étape et un nouveau point de départ dans l'histoire actuelle de l'art suisse.

La sculpture a joué en Suisse un rôle effacé jusqu'à notre époque contemporaine, qui est plus favorable à l'art du statuaire, facilite la carrière des sculpteurs en leur procurant des comman-

des d'État, des monuments et en formant l'entendement du public pour la beauté plastique. L'exposition d'art suisse n'a fait que marquer quelques étapes dans le développement de cet art. Au début de la série, nous avons vu se dresser les statues expressives de Hans Geiler, contemporain de Hans

1. Roger Marx, *A. Baud-Boy, un peintre de la montagne*, 1899, réédition Paris, Boissonnas, 1924.

Fries et de Manuel. Pradier, dont les gracieuses terres cuites semblaient compléter l'impression produite par la statue voisine de l'Alsace sur la place de la Concorde, marquait l'Empire et le début d'une ère nouvelle. Rodo de Niederhäusern, qui a vécu dans l'ombre de Rodin, apparaissait, grâce à ses bustes pleins de vie et d'une facture souple, comme l'aboutissant d'une longue période de gestation qui annonce à la sculpture suisse des destinées nouvelles.

En donnant suite à la gracieuse invitation du gouvernement français,



LE LAC DE SILVAPLANA, PAR FERDINAND HODLER

(Musée des Beaux-Arts, Zurich.)

nous n'avons pas méconnu ce qu'il y avait de risqué dans une telle entreprise. Jamais encore le passé artistique suisse n'avait été présenté d'une manière démonstrative. Il s'agissait d'affronter cette épreuve sur un terrain délicat, puisque nous avons été précédés par deux pays qui comptent à leur actif des Écoles d'art illustres et classées en tête de la production de leur temps. La tentative ne semble pas avoir échoué. Nous espérons avoir démontré, à Paris, que depuis cinq siècles il existe en Suisse une forte culture artistique et que cette culture n'a cessé de diriger les sentiments et les pensées vers un idéal supérieur, malgré les obstacles qui en ont entravé l'essor. Et si

nous nous sommes arrêtés dans le choix des œuvres au seuil de la génération contemporaine, afin de ne faire voir que des ouvrages ayant la consécration du passé, nous avons tiré logiquement de l'accueil sympathique des Français une conclusion favorable à nos artistes vivants, héritiers de leurs devanciers.

L'art est un véhicule d'intelligences entre les peuples. Il se fait comprendre par voie directe, en parlant aux yeux. Des manifestations comme celles dont nous venons de traiter ici ont une importance considérable dans les rapports entre deux pays amis. C'est pourquoi nous avons saisi avec empressement l'offre amicale que nous a adressée le gouvernement français. Nous avons amené à Paris des tableaux que nos musées s'étaient jusqu'à présent défendu de laisser sortir de leur enceinte. L'accueil hospitalier et bienveillant que nos œuvres d'art ont trouvé sur les bords de la Seine nous a touchés, et nous en garderons à la France une vive reconnaissance.

G. DE MANDACH



LES PROCÉDÉS DU GRECO



L n'y a pas encore bien longtemps que le Greco a conquis définitivement sa place parmi les maîtres de la peinture. Méprisé et tenu pour fou pendant des siècles, le Crétois mystérieux, qui se forma à l'école des grands peintres italiens et vécut ensuite en solitaire à Tolède la majeure partie de sa vie, s'est trouvé brusquement réhabilité. Après être restés si longtemps négligés dans les couvents et les églises de Castille, ses tableaux étranges ont été soudain mis à la mode et disputés par les collectionneurs du monde entier. Aussi l'œuvre de Domeniko Theotokopouli a-t-elle fait depuis une vingtaine d'années l'objet de nombreuses études. On a cherché à percer le mystère de sa vie, et grâce à l'heureuse découverte de documents inédits on a pu reconstituer l'histoire d'un grand nombre de ses tableaux ; on a étudié ce qu'il devait au byzantinisme de ses origines ; on a retrouvé les traces de son séjour en Italie et constaté dans ses premières peintures quelle avait été sur lui l'influence de ses maîtres ; on a analysé et divisé en périodes, un peu trop tranchées peut-être, son œuvre entière, dans un remarquable ouvrage qui a montré fort justement son originalité comme coloriste et son importance à cet égard dans l'histoire de la peinture¹ : on y a nettement prouvé qu'en employant les tons froids dérivés du bleu et de l'argenté de préférence aux tons chauds dérivés du rouge et du doré, il avait exercé une influence incontestable sur Velazquez, qui ne l'avait pas connu lui-même, mais qui possédait certains de ses tableaux, et on a dégagé très finement que son succès auprès

1. M. Cossío, *El Greco*. Madrid, 1908, 2 vol.

des modernes était dû, bien plus qu'aux caprices de la mode, à son affinité surprenante avec nos impressionnistes.

D'autres se sont proposé d'expliquer les anomalies de sa manière en ressuscitant la vieille légende de la folie du peintre, ou en recourant à des hypothèses médicales : on sait en effet que certains ont cru pouvoir rendre compte par l'astigmatisme des déformations qui donnent un caractère si étrange à ses compositions. Le Greco lui-même avait dû répondre par avance à ces essais d'explication, car il avait écrit un traité sur l'excellence de la peinture où il exposait peut-être, entre autres choses, les raisons qui lui avaient fait adopter cette manière énigmatique et déconcertante. Ce manuscrit a malheureusement été perdu, et le secret du Greco a disparu. Une partie de son œuvre reste seule pour nous permettre d'édifier nos hypothèses ; mais dans cette œuvre même le peintre semble avoir déjà voulu ôter tout crédit à la théorie de son astigmatisme par le soin qu'il a pris de dessiner avec la plus rigoureuse exactitude quelques objets familiers au-dessous des visions les plus échevelées. Loin de prouver que le Greco ait été fou ou astigmate, ses peintures nous paraissent témoigner au contraire d'un effort constant et de plus en plus accusé, sinon toujours heureux, pour mieux comprendre et mieux rendre les lois de la perspective et de la réalité vivante ; et par là aussi il nous semble avoir été singulièrement en avance sur son temps et avoir pressenti les théories les plus audacieuses des écoles les plus modernes. Cet aspect de son œuvre n'a peut-être pas été analysé encore aussi complètement que les autres, et c'est pourquoi nous nous proposons d'en parler ici brièvement.

En arrivant à Tolède, le Greco n'a plus d'atelier ni de modèles comme en Italie ; après son insuccès auprès de Philippe II qui avait été déçu par le *Martyre de saint Maurice* commandé pour l'Escorial, il s'isole définitivement de tout l'art contemporain ; il accentue désormais farouchement les procédés personnels qu'on trouve en germe dans ses premières œuvres tolédanes, et dont certains lui étaient, du reste, en partie suggérés par ses maîtres italiens, Tintoret surtout. L'*Enterrement du comte d'Orgaz* marque à cet égard le tournant décisif : dans les innombrables visions célestes qu'il peint à partir de ce moment, il applique toujours plus exclusivement ses idées sur le relief et la perspective, sur la composition et les moyens d'exprimer la vie telle qu'elle est. Sans s'en douter, le Greco a pu tourner ainsi de plus en plus le dos à la réalité ; mais le point de départ n'en est pas moins l'observation directe de celle-ci et un effort toujours plus tendu et frénétique pour l'exprimer comme elle est, ou du moins comme il la conçoit.

Cette observation de la réalité vivante et ce désir de la rendre telle qu'elle est se marquent déjà dans les nombreux portraits exécutés par le peintre, et



Phot Anderson.

PORTRAIT D'INCONNU, PAR LE GRECO

(Musée du Prado.)

c'est ce qui leur donne leur originalité singulière et leur valeur indiscutée. On a souvent remarqué l'asymétrie faciale que présentent ses personnages : aucun n'a les deux côtés du visage semblables ; leurs traits sont figurés partie de face et partie de trois quarts ; la barbe est tordue d'un côté, et la ligne du menton se courbe en sens contraire de celle du nez ; le strabisme des yeux est surtout caractéristique et se retrouve plus ou moins accusé dans tous ses portraits. Tout cela est sans nul doute le résultat d'une observation personnelle que le Greco généralise pour donner une plus grande impression de vérité ; ce sont autant de traits fidèlement copiés sur la nature qui rendent ses personnages d'autant plus vivants ; mais leur application constante donne à la plupart des visages un caractère mystérieux et troublant, un regard absent, une physionomie illuminée, mélancolique ou presque égarée.

Il est vrai que dans les portraits du Greco la vérité de l'expression est telle qu'on ne pense guère à cette déformation de la réalité. C'est dans ses visions célestes qu'il faut surtout étudier ses procédés. Les effets de perspective y sont infiniment plus complexes que dans la représentation d'un personnage unique et figuré au même niveau que le spectateur ; les efforts du peintre pour les exprimer doivent donc y être d'autant plus sensibles ; et il a en effet recours alors à des procédés divers, issus d'une



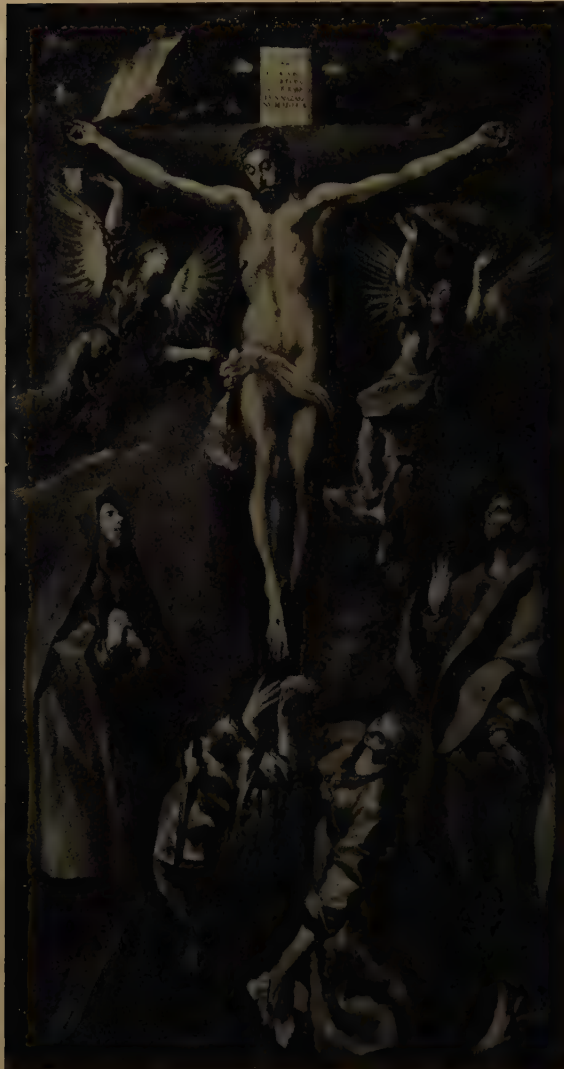
Phot. Anderson.

TRINITÉ, PAR LE GRECO

(Musée du Prado.)

observation exacte, mais dont l'emploi de plus en plus systématique produit des résultats de plus en plus surprenants.

Ainsi doivent s'expliquer les fameuses déformations qui font des tableaux



Phot. Anderson.

CRUCIFIXION, PAR LE GRECO
(Musée du Prado.)

du Greco autant de visions irréelles et désordonnées. Ce ne sont nullement les manifestations d'un astigmatisme déformant, mais bien des procédés voulus et dérivés d'observations scientifiques. On sait que le Greco était tout particulièrement préoccupé, comme son maître Tintoret, par les problèmes de la vision du relief et de la perspective, puisqu'il avait pétri lui aussi des figures en terre pour les utiliser comme modèles. D'autre part les physiciens italiens n'étaient pas sans avoir étudié les lois de la formation des images à l'aide des miroirs sphériques et des lentilles, et le Greco pouvait avoir entendu parler de leurs travaux. Or, on peut constater qu'une partie des déformations de ses tableaux se présentent exactement comme celles qu'on obtient aujourd'hui dans certaines photographies. Le Greco sans doute ne pouvait connaître encore la théorie des déformations

photographiques; mais il n'est pas absurde d'imaginer cet esprit curieux assistant à des expériences d'optique ou cherchant lui-même à en réaliser; et il ne nous paraît de toute façon pas douteux que les déformations si caractéristiques de sa manière ne soient dues à de véritables procédés employés à

dessein pour donner au spectateur l'impression du relief et de la perspective.

On a souvent noté que les compositions du Greco manquent de relief. Ce n'est pas qu'il n'ait point cherché à leur en donner ; seulement il a tellement outré son procédé que celui-ci, au lieu de produire l'effet voulu, fatigue l'œil comme les images stéréoscopiques qu'on n'arrive pas à superposer. Ce procédé consiste à grossir démesurément les objets placés en avant du plan principal et à raccourcir au contraire ceux qui sont en arrière ; il se trouvait déjà chez certains Italiens tels que Titien et Tintoret ; et le Greco l'applique, mais sans trop d'exagération encore, dès les premiers tableaux qu'il a exécutés à Tolède pour décorer l'église de Santo Domingo el Antiguo. A la *Trinité*, qui couronnait sans doute le retable central et qui se trouve aujourd'hui au musée du Prado, les mollets et le bas du corps de l'ange de gauche sont relativement bien plus grands que le torse et la tête. A l'*Adoration des Bergers* du retable de gauche, le procédé est encore plus caractéristique : les bras, que la Vierge croise en avant de sa poitrine, contrastent par leurs dimensions avec la tête et le reste du corps ; surtout le personnage, qui est en adoration à gauche du tableau, annonce les déformations les plus violentes des œuvres qui suivront, par le raccourci et l'aplatissement de la tête penchée en arrière, le bras droit très épais, le bas du corps et la jambe démesurément agrandis.

Dans l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, toute la scène du haut est construite suivant le même principe. Tandis que le Christ et saint Pierre ont la tête toute petite, leurs bras et leurs mains droites sont énormes ; les clefs



Phot. J. Thomas.

SAINT JOSEPH, PAR LE GRECO

(Réplique du retable de la chapelle San José à l'église Santa Magdalena, Tolède.)

que saint Pierre tient en avant le sont plus encore. Au-dessus d'un nuage le corps d'un petit ange se tord nu sur la droite : la tête et le torse sont minuscules, le ventre et les jambes extrêmement grossis. A la *Crucifixion* du Prado le procédé est encore plus nettement visible : l'ange suspendu en l'air,

qui se tient renversé au bas de la croix, est extraordinaire à cet égard ; les proportions du corps sont invraisemblables, il est figuré dans un étrange raccourci, et on voit au contraire s'agrandir à l'extrême un des pieds et le bras droit qui s'allonge et s'aplatit le long de la croix pour recueillir le sang des plaies du Sauveur.

On pourrait étudier ainsi toutes les grandes compositions du Greco à partir de l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. Partout ce même procédé se trouve employé avec de plus en plus de rigueur. Il est particulièrement net au *Baptême du Christ* de l'Hôpital Saint-Jean-Baptiste de Tolède, qui fut interrompu par la mort du peintre, et où l'on peut saisir sa technique en pleine application. On y voit plus marqué que jamais le contraste entre les



Phot. J. Thomas.

RÉSURRECTION, PAR LE GRECO

(Santo Domingo, Tolède.)

parties projetées en avant et celles renversées en arrière ; les figures du premier plan sont énormes, toutes celles du fond sont minuscules. Il est impossible d'expliquer autrement le rapport entre les différentes parties du corps du Christ et de l'Ange qui se renverse à sa droite, la diversité de taille entre les trois personnages debout entre Jésus et saint Jean et le grossissement

démessuré de leurs bras gauches. Aucun doute ne saurait subsister : il s'agit là d'un procédé systématiquement employé pour donner l'impression du relief en accentuant la différence de proportions entre les différents plans. Les compositions du Greco ressemblent à cet égard à des photographies prises avec un objectif à court foyer quand on n'a pas pris la précaution de placer tous les objets à une même distance de l'appareil. Le point de départ est donc bien l'observation d'un phénomène naturel, mais l'application du procédé est tellement exagérée que l'artiste en vient bientôt à produire l'effet contraire à celui qu'il se proposait, à fausser artificiellement la réalité au lieu de l'exprimer avec plus d'exactitude que ses devanciers.

Il en est de même de l'allongement extraordinaire des figures complété par l'aplatissement des têtes. C'est un moyen pour le peintre de faire comprendre qu'elles sont au-dessus du spectateur ; et c'est pourquoi il y a eu recours surtout dans les visions célestes. On remarquera d'ailleurs que même les personnages du premier plan sont souvent étirés ainsi quand la ligne d'horizon passe en dessous. Ici encore l'analogie est surprenante avec les photographies obtenues en se plaçant trop bas par rapport au modèle. Le Greco emploie ce procédé en même temps que le précédent et on pourrait analyser à ce point de vue les mêmes tableaux. A la *Trinité* du Prado le corps du Christ et celui de l'Ange qui est à sa droite sont déjà très allongés. A l'*Enterrement du comte d'Orgaz* le procédé devient systématique, et c'est par là sans doute que contrastent le plus la scène terrestre et la vision céleste dont l'opposition est si



Phot. Anderson.

RÉSURRECTION, PAR LE GRECO

(Musée du Prado.)

frappante. Dans tous les tableaux importants qui suivent on voit les formes s'étirer de plus en plus : tels sont par exemple l'Ange de l'*Annonciation* du musée Balaguer à Villanueva y Geltrù, la Vierge et le saint Jean de la *Crucifixion* du Prado, le *Saint Joseph* de la chapelle San José à Tolède. Même des figures isolées présentent cet allongement si caractéristique quand ce ne sont pas des personnages terrestres : ainsi le *Saint Pierre* de l'Escorial ou les deux saint Jean de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Tolède. A la merveilleuse *Assomption* de l'église San Vicente de Tolède et au *Baptême du Christ* de l'hôpital Tavera, l'étiement des formes devient tel qu'il donne

l'impression qu'un souffle puissant part du sol et entraîne les personnages jusque dans le ciel.

Ce sont là des procédés résultant de notions scientifiques, développées au cours des études auxquelles le peintre s'était livré. D'autres dérivent d'idées plus philosophiques, de réflexions personnelles sur l'objet et les moyens de la peinture par opposition aux autres arts ; et tandis que les précédents ne faisaient guère que développer et exagérer des indications qu'il avait trouvées chez certains de ses maîtres italiens, ceux-ci proviennent d'une réaction contre l'art classique. Ils contribuent eux aussi à donner un caractère fantastique à ses peintures, et c'est par eux surtout que le Greco est véritablement le précurseur des théories les plus modernes. Soucieux d'exprimer avant tout la réalité vivante, il s'insurge



Phot. Anderson.

BAPTÊME DU CHRIST, PAR LE GRECO
(Musée du Prado.)

contre la stabilité factice des modèles d'atelier et contre la symétrie conventionnelle des compositions académiques ; plus il s'enfonce dans sa solitude, et plus il se refuse à dessiner des corps au repos ; il remplace les figures en équilibre par des formes instables et vibrantes de mouvement ; il substitue à l'agencement symétrique de lignes simples et de masses régulières une dispo-

sition complexe et sinueuse de courbes fuyantes et de formes imprécises en perpétuelle modification.

On peut suivre aisément dans le détail des corps qu'il représente, des corps nus surtout, une tendance de plus en plus marquée vers un « dynamisme curviste » au détriment d'une stricte observation de l'anatomie. A la *Trinité* du Prado, le corps du Christ est encore bien étudié et musclé exactement ; mais déjà il décrit une courbe instable, et la rigidité traditionnelle y fait place à l'abandon mouvant d'un corps absolument flasque. Aux autres peintures de Santo Domingo, l'anatomie et les attitudes marquent d'une façon évidente l'influence de Michel-Ange ; la *Résurrection* du retable de droite est particulièrement caractéristique à ce point de vue. Il en est encore de même au *Martyre de saint Maurice*. Mais tout change à partir de l'*Enterrement du comte d'Orgaz*. Il faut comparer le Christ de la *Résurrection* à Santo Domingo avec celui du tableau de même sujet au Prado, plus récent d'une dizaine d'années environ, pour se rendre compte de l'évolution parcourue par le Greco dans l'intervalle : dans le premier des deux retables, on voit un corps

dont les muscles sont exactement détaillés par des ombres vigoureuses, et qui se tient debout en parfait équilibre ; dans celui du Prado, c'est une forme qui semble glisser dans un milieu fluide ; plus de muscles tendus cernés par des lignes nettes, mais une chair élastique limitée sans précision par une courbe dont les multiples ondulations paraissent vibrer d'une sorte de frisson continu.



Phot. Moreno.

BAPTÊME DU CHRIST, PAR LE GRECO

(Hôpital Saint Jean-Baptiste, Tolède.)

On pourrait comparer de même le *Saint Jean-Baptiste* de Santo Domingo et celui qui est figuré avec saint Jean l'Évangéliste à l'ancienne église des Jésuites à Tolède, ou bien les différentes représentations du Christ en croix qui jalonnent l'œuvre du peintre. Mais l'œuvre où ce procédé atteint son paroxysme, c'est encore le *Baptême du Christ* à l'Hôpital Tavera de Tolède. Le Greco avait déjà traité ce même sujet une quinzaine d'années auparavant pour décorer l'église du collège de Doña María de Aragón à Madrid ; et les corps nus de ce tableau dessinent les mêmes courbes vibrantes que ceux de la *Résurrection* et de la *Crucifixion* qu'on peut voir également au Prado. Au retable de l'Hôpital Tavera le procédé est exaspéré : les corps ne sont pour ainsi dire plus modelés par les ombres qui sont réduites à des traînées fuyantes ; les contours sont seulement esquissés par des ondulations insaisissables et mouvantes dont la vibration subtile évoque le frémissement mystérieux de quelque étrange reptation.

C'est surtout dans la composition générale que se manifeste la volonté du Greco de remplacer la stabilité et la symétrie par un mouvement distribué suivant une sorte de rythme ondulatoire. Dans les peintures de Santo Domingo, l'*Assomption de la Vierge* et la *Résurrection du Christ* étaient encore distribuées de la façon la plus classique : la figure principale se détachait seule au milieu de la composition, et deux groupes d'anges ou d'apôtres se correspondaient de chaque côté. Mais déjà l'*Adoration des Bergers* était agencée d'une manière bien différente : plus de figures centrales ni de groupes symétriques, mais deux grouillements sinueux de personnages disposés au-dessus l'un de l'autre ; dans le ciel un fouillis d'anges qui volent dans toutes les directions et dans toutes les attitudes ; dans le bas du tableau l'Enfant Jésus n'est mis en relief que par un curieux effet de lumière, et les figures qui se pressent autour de lui sont éparpillées au hasard, saisies comme en plein vol, en dessinant une courbe irrégulière à des niveaux et sur des plans aussi différents que possible.

Et désormais, au lieu d'équilibrer ses compositions en largeur et par grandes masses, le Greco les divise dans le sens de la hauteur seulement, et les dispose suivant une courbe instable et sinueuse le long de laquelle les éléments représentés dessinent eux-mêmes d'autres courbes. Une première scène occupe le bas du tableau ; et dans le haut ce sont des formes plus ou moins nombreuses qui planent ou qui volent. Telle est la formule définitivement établie à partir du *Martyre de saint Maurice* et surtout de l'*Enterrement du comte d'Orgaz* ; mais on la trouvait déjà réalisée contre toute vraisemblance à l'*Espolio* de la cathédrale de Tolède, où les Saintes Femmes coupées à mi-corps et le bourreau accroupi du premier plan marquaient en avant le niveau du spectateur, tandis que le Christ et la foule

hurlante, qui l'entoure, formaient au-dessus un groupe compact et mouvant suspendu en quelque sorte dans l'espace. A la *Crucifixion* du Prado, on trouve la même division entre les quatre figures du bas et les anges qui volent de part et d'autre du Rédempteur ; mais déjà la partie inférieure du tableau semble planer elle aussi au-dessus de nous ; et d'autre part les pieds du Christ cloués sur la croix semblent former une sorte d'axe où se réunissent les deux parties de la composition.

Et, en effet, dans presque tous les tableaux composés par le Greco après l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, les deux parties de la composition, figurées l'une et l'autre au-dessus du niveau terrestre, paraissent diverger autour d'un centre de giration ; on y voit presque toujours une sorte d'axe médian, un peu analogue au centre d'une trombe. Ainsi sont disposés l'*Annonciation* du musée Balaguer, le *Baptême du Christ* et la *Résurrection* du Prado, le *Saint Joseph* et le *Couronnement de la Vierge* de San José de Tolède, le *Songe de Philippe II* de l'Escorial, la seconde *Adoration des Bergers* qui a remplacé la *Trinité* au retable central de Santo Domingo el Antiguo. Partout il semble que les lois de la pesan-

teur n'existent plus, que les personnages se meuvent librement dans l'espace suivant un rythme entièrement fait de courbes et de torsions fuyantes. Nulle part peut-être ce rythme complexe n'est plus sensible qu'à l'*Assomption* de San Vicente, où il contribue à donner l'impression d'un tourbillon qui entraîne vers le ciel toutes les figures ployées et vibrantes. Le niveau terrestre



Phot. J. Thomas.

ANNONCIATION, PAR LE GRECO

(Musée Balaguer, Villanueva y Geltrú.)

s'abîme vers le bas du tableau dans une vue à demi fantaisiste de Tolède, au-dessous d'un bouquet de lys et de roses remarquable par la précision du détail. Et la vision céleste se tord frénétiquement autour de la robe bleue de la Vierge, qui forme l'axe de la composition, et dont la courbe se prolonge vers le haut et vers le bas par d'autres traînées azurées. Au-dessous et à côté d'elle, des figures d'anges s'allongent démesurément et se ploient en plein vol. Dans le haut, le concert céleste se creuse en courbe profonde, et la colombe mystique plane au milieu les ailes éployées.

Ainsi ce que le Greco cherche avant tout à exprimer dans ses tableaux, c'est le mouvement au lieu du repos, le devenir et non la permanence ; et c'est là certes une idée plus moderne encore que le désir des impressionnistes d'exprimer le momentané. Ce peintre étrange a certainement pressenti les théories qui nous paraissent aujourd'hui les plus révolutionnaires, et que nos contemporains n'hésiteraient pas à qualifier de simultanisme ou de cinématisme, voire même de curvisme. Il s'est efforcé de réaliser son idée en substituant des formes nouvelles et des procédés personnels de composition à l'académisme traditionnel. La tentative était audacieuse, et en se concentrant comme il l'a fait sur lui-même, l'artiste risquait de perdre le contact avec cette réalité qu'il prétendait mieux rendre. Il a cherché l'originalité dans l'emploi de procédés trop systématiques, et c'est ce qui donne à ses visions leur troublante invraisemblance ; mais c'est ce qui leur donne aussi la puissance singulière qui marque l'œuvre des précurseurs. Et, par son aspiration passionnée et inassouvie, ce Grec farouche a donné son expression la plus intense à la société castillane, qui l'avait accueilli au moment unique et décisif de son histoire où elle s'absorbait dans l'anxiété d'un mysticisme surhumain.

E. LAMBERT

UNE PLAQUETTE DU FILARETE AU MUSÉE DE L'ERMITAGE



PARMI les plaquettes de bronze conservées à l'Ermitage, au Département du Moyen Age et de la Renaissance, il en est une qui mérite une attention particulière. Cette plaquette d'une provenance inconnue, publiée pour la première fois par moi il y a deux ans dans les « Annales de l'Institut russe d'Histoire de l'Art » (Pétrograd, 1922, I, p. 167-179, pl. XIV), n'avait été jusqu'alors mentionnée nulle part et il y a tout lieu de croire qu'il

n'en existe aucune réplique.

C'est une plaque de bronze, en parfait état de conservation, assez massive (environ 0^m,012 d'épaisseur), fondue, à peu près rectangulaire, longue d'environ 0^m,135 et large d'environ 0^m,085 dont les bords sont légèrement relevés. L'endroit est recouvert d'enduit de vernis imitant la patine noire qu'on rencontre souvent sur les bronzes italiens des xv^e et xvi^e siècles ; l'envers a une patine verte naturelle.

Une légende gravée en capitales romaines carrées occupe le bas de la face antérieure :

L · ANTONII · AVER · ROMVLEAS · PORTAS · AEREAS ·
FABRI · INVENTIO

Cette légende se présente sur une sorte de base coupée en haut en biais ; une énigmatique composition occupe tout le reste de la face, ressortant en assez fort relief d'un fond uni. On y voit, au milieu, un arbre, au tronc noueux, au feuillage épais, de chaque côté duquel se tiennent, la tête baissée, figurés de profil, à gauche un taureau, à droite un lion. Il semble qu'au

pied de l'arbre on distingue un sillon rectiligne à droite et courbe à gauche. C'est tout, si l'on ne tient pas compte d'une énorme *abeille* dans les branches de l'arbre. La face postérieure de la plaquette présente deux saillies d'une forme irrégulière, avec des traces de brisure.

Examinons d'abord la légende dont tous les caractères sont absolument lisibles; il n'y a aucune trace de corrections ou de caractères effacés. J'interprète la légende de la façon suivante :

L[ucii] Antonii Aver [ulini] fabri inventio (*effinxit, sculpsit, excogitavit*, etc.) Romuleas portas aereas, c'est-à-dire : « Le génie du maître Lucius Antonius Averulinus fit (*sculpta, imagina*, etc.) la porte d'airain (de la ville) de Romulus. » « Antonius Averulinus » c'est *Antonio Averlino* dit *le Filarete*, sculpteur, architecte, ingénieur, l'auteur du fameux *Trattato dell' architettura*; « Romuleae portae aerae », c'est l'œuvre principale du Filarete, la gloire de toute sa vie, la porte de bronze de Saint-Pierre, exécutée par lui à Rome entre 1433 et 1445, sur l'ordre d'Eugène IV.

La présence dans la légende du nom d'Antonio Averlino nous invite forcément à poser la question : ne serait-il pas lui-même l'auteur de la plaquette?

Aucun des signes extérieurs de la plaquette ne contrarie cette supposition. Les plaquettes et médailles fondues ne sont pas moins caractéristiques du xv^e siècle que les plaquettes repoussées le sont de l'époque plus avancée; ainsi, toutes les plaquettes connues du Filarete et son unique médaille¹ sont des pièces fondues. La patine noire artificielle, qui se rencontre si souvent sur les bronzes italiens du xvi^e siècle, se retrouve sur de nombreux petits bronzes du Quattrocento (citons, parmi les plus connus, *Pégase dompté par Bellérophon*, au Musée de Vienne, *David et Flore* ou *l'Abondance* par Donatello, au Musée de Berlin); l'enduit noir recouvre aussi la plaquette viennoise du Filarete représentant le pugilat d'Ulysse avec le mendiant². La comparaison, trait pour trait, des lettres avec celles de l'inscription qui se trouve sur le relief de bronze placé à l'envers du battant gauche de la porte de Saint-Pierre³ exécuté assurément par le Filarete lui-même, démontre l'identité presque absolue (cf. ANTONI, V, R, M; il n'y a que l'S qui présente de légères différences). Certes, les inscriptions gravées sur une matière dure sont généralement moins individuelles que l'écriture d'un

1. S. Ricci, Di una medaglia, autoritratto di Antonio Averlino detto « il Filarete » nel Museo Artistico Municipale di Milano, *Rivista ital. di numism.* XV (1902); un autre exemplaire se trouve au Victoria and Albert Museum.

2. J. v. Schlosser, *Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses*, I (Vienne, 1910), pl. II, 1.

3. M. Lazzaroni et A. Muñoz, *Antonio Filarete, scultore e architetto del secolo XV*. Rome, 1908, fig. 66-67.

manuscrit — la ressemblance en demeure tout de même frappante¹.

La langue et le ton de l'inscription ne sont pas moins caractéristiques du Filarete. *Aereas*, forme beaucoup moins usitée que *aeneas*, se répète (suivi du même mot *portas*) dans l'inscription de la croix processionnelle de la cathédrale de Bassano, exécutée par le Filarete en 1449². Il s'intitule ici *faber* (c'est-à-dire *faber aerarius*), comme dans d'autres cas *ischultor*, *architectus* ou *ingegnerius*, — pour faire valoir tantôt l'une tantôt l'autre de ses nombreuses facultés (ainsi sur ses médailles Pisanello se nomme-t-il *pictor*). *Romuleas* au lieu de *romanus*, l'omission du verbe, le précieux *inventio*, —



PLAQUETTE EN BRONZE, PAR LE FILARETE
(Musée de l'Ermitage.)

ce sont autant de traits d'un style affecté, ampoulé que nous rencontrons à chaque pas dans son *Traité*; de même que l'addition d'un L à son nom n'est, à mon avis, qu'une fioriture stylistique de plus: le Filarete, se nommant *Lucius Antonius Averulinus*, se donne l'air d'un vrai Romain, avec *prae-nomen*, *nomen* et *cognomen*. Le ton de vantardise que respire la légende est bien propre au Filarete, et il se vante ici de la même porte de Saint-Pierre

1. Cf. aussi la légende de notre plaquette avec celle qui est gravée sur la base de la statuette de Marc-Aurèle de l'Albertinum de Dresde (*Gazette Archéologique*, 1885, pl. 44; Lazzaroni-Muñoz, o. c., fig. 83-84 et p. 130 s.), où l'S a les bouts moins recourbés, comme sur la plaquette de l'Ermitage.

2. Reproduite dans *L'Arte*, 1906, p. 292-295; Lazzaroni-Muñoz, o. c., fig. 95-96.

que dans les inscriptions de la croix de Bassano¹ et de la statuette de Marc-Aurèle², ainsi que dans plusieurs endroits de son « *Traité* ».

Au point de vue stylistique, notre plaquette montre des analogies probantes avec les reliefs avérés du Filarete. Le principe de répartition libre, sur un fond uni, de masses compactes, nettement limitées et qui, ressortant de l'arrière-plan, produisent un jeu varié de lumière, est le même que sur la plaquette viennoise avec *Ulysse et le mendiant*, sur la porte de ciboire du même musée avec le *Sauveur portant la croix*³, sur la plaquette du Louvre avec le *Triomphe de Jules César*⁴, sur le relief au revers de la porte de Saint-Pierre, etc⁵.

La composition du relief — deux animaux symétriquement (on dirait même : héraldiquement) affrontés de deux côtés d'un arbre — trouve son analogie dans le relief de la porte romaine avec le Crucifiement de Saint-Pierre, sur la base duquel sont représentés dans la même position « héraldique » deux griffons des deux côtés d'une plante⁶. La base en biais sur laquelle se déroule la scène est aussi bien caractéristique de notre artiste : c'est une pareille « estrade » qu'a, par exemple, la scène du pugilat d'Ulysse et du mendiant sur la plaquette viennoise. L'analyse formelle des détails mène au même résultat. La façon, dont sont traités les corps du taureau et du lion, étudiés d'assez près (surtout si on les compare aux représentations habituelles d'animaux dans la sculpture italienne du xv^e, et même du xvi^e siècle), suffisamment détaillés, avec un squelette bien compris, les articulations accentuées, l'intention de rendre les plis de la peau, — correspond exactement à la manière du Filarete de représenter les animaux. Dans cet esprit sont traités, par exemple, les chevaux de la porte de Saint-Pierre (cf. entre autres le superbe coursier du cavalier romain au premier plan du relief avec la Décollation de Saint-Paul⁷), ou bien le cheval du commandant du château Saint-Ange, Rido, allant à la rencontre du cortège du pape et de l'empereur⁸. Les formes du taureau sont particulièrement caractéristiques : trapu, aux jambes trop épaisses et lourdes, avec les jointures trop accusées,

1. « *Opus Antonii qui Rome basilice sancti Petri portas ereas fecit...* » (Lazzaroni-Muñoz, o. c., p. 159).

2. « *Antonius Averlinus architectus hanc... statuam effinxit... quo tempore iussu Eugenii Quarti fabricatus est Romae aeneas [valvas] templi S. Petri* » (*ib.*, p. 132).

3. J. v. Schlosser, o. c., pl. II, 2.

4. G. Migeon, *Catalogue des bronzes et cuivres du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes du Musée du Louvre* (Paris, 1904), 328.

5. Cf. les reliefs de la porte : Lazzaroni-Muñoz, fig. 61, 62.

6. W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas* (Munich, 1892-1905), pl. 189.

7. W. Bode, *ib.*

8. Lazzaroni-Muñoz, fig. 62 p. 85 ; cf. le chien sur le même relief.

une profonde entaille au-dessus du sabot, les yeux placés perpendiculairement au nez, comme ceux de l'homme ; de telles bêtes courtes et ramassées, qui par d'autres détails encore (forme et position de l'oreille, cornes courtes à peine recourbées, sabot trop fendu) rappellent d'assez près les bas-reliefs romains antiques¹, nous en rencontrons plus d'une fois sur la porte de Saint-Pierre² ; les mêmes formes lourdes, les mêmes extrémités épaisses, massives se retrouvent chez d'autres animaux du Filarete³. Le lion, d'un type plus conventionnellement héraldique, fait penser au *Marzocco* de Donatello ; des lions semblables ne sont pas rares non plus chez le Filarete⁴. Mais on reconnaît surtout la main de notre artiste en examinant les formes de l'arbre au centre de la composition : le dessin du tronc et des branches, la silhouette du feuillage répètent l'arbre figuré sur le revers de la médaille avec le portrait du Filarete par lui-même (il n'y a que la forme des feuilles qui diffère — celles de la médaille représentent des feuilles de laurier, celles de la plaquette seraient des feuilles peu lobées, fort stylisées, de chêne italien) ; on voit des arbres bien semblables sur les reliefs de la porte — par exemple dans la scène du martyre de Saint-Paul. Enfin, l'abeille dans les branches



PLAQUETTE EN BRONZE, PAR LE FILARETE

REVERS

(Musée de l'Ermitage.)

de l'arbre traitée d'une façon très naturaliste est absolument identique aux abeilles de la médaille. Le mouvement des animaux est rendu avec la même vivacité que dans les autres reliefs du Filarete, notamment la démarche féline du lion et le motif compliqué du mouvement du taureau : son corps s'affaisse sur les jambes de derrière, comme s'il était déjà en train de reculer. Le thème est familier au Filarete : on connaît sa prédilection pour

1. Cf. entre autres le taureau du *suovetaurile* sur « l'autel d'Ahénobarbe » au Louvre.

2. Par exemple, dans la frise : Lazzaroni-Muñoz, p. 37, fig. de gauche ; cf. la vache de Dédale et le torse bovin du Minotaure : *ib.*, p. 61, fig. de gauche.

3. Cf. le dromadaire (Lazzaroni-Muñoz, fig. 67) qui a la même entaille profonde au-dessus du sabot.

4. Exemples : lion déchirant un agneau sur le relief de la Décollation de S. Paul, et l'autre lion sur le « vas electionis » près de l'apôtre sur le même relief.

la figuration du règne animal dont les représentants les plus variés sont semés en abondance sur les deux battants de la porte de Saint-Pierre; de même, il livre dans son *Traité* des indications détaillées sur la façon dont un artiste doit représenter les divers animaux¹.

Mais il y a un fait qui indique d'une façon encore plus décisive l'auteur de la plaquette; c'est la présence de ce qu'on pourrait appeler ici, à juste titre, la « signature emblématique ». Cette « signature », je la reconnais dans l'abeille posée dans les branches de l'arbre, démesurément grande en proportion de l'arbre et des deux bêtes. Déjà les abeilles figurées sur la médaille du Filarete (surtout celles autour de sa tête sur l'avvers) ont suggéré l'idée d'un rapport quelconque entre elles et le personnage². Ce cas, du reste, n'est pas isolé: dans le manuscrit enluminé du « *Traité* » du Filarete appartenant à la Bibliothèque Trivulzio à Milan (Cod. 863, Sec. XV, Cart.), dans l'initiale E de la dédicace à Francesco Sforza (fol. 1 r.)³ nous retrouvons des abeilles, réunies encore une fois à l'effigie du Filarete: deux abeilles aux côtés de son buste et une au-dessous du siège sur lequel il est assis; une quantité d'abeilles fourmille sur la guirlande accrochée à l'initiale. Il n'y a plus à penser à un hasard.

La Renaissance se passionnait pour l'interprétation étymologique — plus ou moins hardie — des noms propres. Il était bien naturel qu'Antonio Averlino, porteur d'un nom obscur, en cherchât l'explication; et il l'a trouvée, comme je suppose, non pas dans le vocable *averla*, *aveglia* = mouette⁴, qui devait dire peu à son esprit, mais dans la signification *abeille*, qui aurait pu d'ailleurs s'introduire facilement dans un des dialectes de l'Italie du Nord connus du Filarete⁵. Il devait se complaire tout particulièrement au sens allégorique attaché souvent à l'abeille par les anciens: voir, par exemple, les endroits de son « *Traité* », où il introduit les abeilles comme un élément d'une allégorie compliquée de la « Vertu » (Filarete!)⁶. La pré-

1. W. v. Oettingen, *Quellenschriften für Kunstgeschichte* (Nouvelle série, III, Vienne, 1890), p. 624 s.

2. S. Ricci, *o. c.*, p. 234: « La presenza delle api... è un modo molto ingenuo ma vivace per mostrare la ricchezza, la fecondità, che veniva dalla virtù, che circondava l'artista, affluendogli da ogni parte. »

3. Lazzarino-Muñoz, fig. 113.

4. Moins fréquent, dans cette signification, que *gabbiano* (un autre mot pour « mouette » est *mugnaio*).

5. D'autre côté, c'eût été déjà une « étymologie populaire » assez satisfaisante qu'un rapprochement de *Averlino* avec l'*ave* vénitien (G. Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, 2^e éd., Venise, 1861, p. 50: *Ava*, *e per la più*, *Ave ape*, *pecchia*); cf. *avi*, *ava* milanais: Fr. Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano* I, Milan, 1839, p. 49 et l'*avla* piémontais (M. Ponza, *Vocabolario Piemontese-Italiano e Italiano-Piemontese*, Turin, 1843, p. 17).

6. « E sotto il diamante (qui soutient la figure de la Vertu) n'è una fonte di mele

sence de l'abeille sur le *troisième* monument figuré se rattachant à Averlino, sur la plaquette de l'Ermitage, nous contraint d'admettre que notre artiste a rapproché ce symbole de sa personne — au moins dans une certaine période de sa vie.

Quel sens pourraient donc avoir les autres éléments de cette composition — l'arbre (le chêne) qui en occupe le centre, le taureau et le lion qui s'arrêtent en s'inclinant devant lui ? Si l'abeille a ici une signification emblématique (ce qui peut maintenant être considéré comme prouvé), il est bien naturel d'admettre une signification analogue pour l'arbre qui la porte, ainsi que pour les deux animaux. Je ne propose l'interprétation qui suit qu'à titre d'hypothèse.

Je considère l'arbre et les deux bêtes comme des figures héraldiques qui, s'étant échappées du champ de l'écu, entrent en action¹ — et pour le dire tout de suite, j'y vois les figures héraldiques des trois illustres familles : Borgia, Barbi et Della Rovere qui ont donné en 16 ans, de 1455 à 1471, trois papes (Calixte III Borgia, du 8 avril 1455 au 6 août 1458 ; Paul II Barbo, le neveu du premier protecteur du Filarete, Eugène IV Condulmero, du 30 août 1464 au 20 juillet 1471 ; Francesco della Rovere qui, élu le 9 août 1471, prit le nom de Sixte IV). La figure héraldique de la famille espagnole Borja (italianisée en Borgia) est, comme on le sait, un taureau² ; celle de la famille vénitienne Barbi, un lion barré d'argent, celle de la famille ligurienne Della Rovere, un chêne aux racines découvertes³. Une question se pose tout d'abord : notre relief contient-il des allusions aux papes nommées ci-dessus, ou bien à d'autres membres des mêmes familles ? Il s'agit de savoir, si le chêne pourrait se rapporter à quelque autre représentant des Della

nella quale sono molte ape » (W. v. Oettingen, *o. c.*, p. 306, 500) ; la même allégorie est illustrée par un dessin du Codex Magliabecchianus du *Traité* (Lazzaroni-Muñoz, pl. 13, 5) ; Oettingen, *o. c.*, 135 et Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino genannt Filarete (Leipzig, 1888), p. 36 (un essaim d'abeilles comme un *omen*).

1. Les exemples d'une pareille « animation » des figures héraldiques sont nombreux : cf. les taureaux dans la frise de la « Salle de la Vie des Saints » des appartements des Borgia, au Vatican ; les cerfs dans la frise du tombeau d'Ag. Maffei à S. Maria sopra Minerva (Fr. M. Tosi, *Raccolta di monumenti sacri i sepolcri sculpiri in Roma nei secoli XV e XVI*, Rome, 1842, IV, pl. 86), etc.

2. Avec ou sans *couverture* ; sans couverture le taureau des Borgia est encore représenté par exemple dans la frise de la « Salle de la Vie des Saints » (phot. Anderson 4421) et — ce qui est particulièrement intéressant pour nous — en combinaison avec le chêne des Della Rovere (le taureau est couché sous l'arbre) sur le tombeau de G. Boccicacio à S. Maria della Pace à Rome, dans les armoiries du cardinal dont la carrière commença sous Sixte IV pour finir sous Alexandre VI Borgia (Tosi, *o. c.*, I, pl. 4, 5 ; phot. Anderson, 2214).

3. Sans glands encore sur le tombeau du cardinal G. Boccicacio († 1497), mentionné ci-dessus.

Rovere, hormis le pape Sixte IV ; puis, s'il pourrait se rapporter à Francesco della Rovere avant son élévation au siège de Saint-Pierre ? A ces deux questions il faut répondre par la négative.

Le moine franciscain, issu d'une pauvre famille de petite noblesse ligurienne, Francesco della Rovere n'aurait pas pu comme cardinal, moins encore avant de l'être, distribuer des faveurs et des commandes¹, et ce n'est pas à lui qu'aurait recouru un artiste sollicitant une protection (c'est bien le sens que doit avoir l'abeille-Filarete se blottissant contre le chêne des Della Rovere)² ; seul le conclave de 1471 a fait de lui un mécène *ex officio*. Avant son élévation au pontificat, les parents de Francesco auraient encore moins pu assumer ce rôle. Mais si l'arbre de la plaquette de l'Ermitage (un chêne stylisé) a un rapport emblématique avec le pape Sixte IV³, le taureau et le lion ne pourraient-ils pas figurer, au même titre, les papes Calixte III et Paul II ? Tous les deux ont joué, en effet, un certain rôle dans la biographie du Filarete : ainsi, Calixte III avait béni la construction du « Grand Hôpital » de Milan, la principale des œuvres architecturales du Filarete, et pour Paul II, au temps où il était évêque de Vicence, le Filarete exécuta le précieux reliquaire de Montalto⁴. Mais comment expliquer alors que le taureau et le lion s'inclinent devant le chêne des Della Rovere ? Ne serait-il pas plus logique d'admettre qu'on y visait d'autres membres des mêmes familles Borgia et Barbi, contemporains du pape Sixte IV ? Reumont, Pastor et d'autres historiens de la Rome papale nous fournissent, d'après les sources, les détails sur le conclave de 1471 ; ils nous font connaître jusqu'aux listes des voix obtenues dans les votes successifs par les différents candidats⁵ ; ces listes nous apprennent que Francesco Della Rovere n'a recueilli les deux tiers des voix indispensables pour l'élection que grâce à ce fait que les cardinaux Rodrigo Borgia (le neveu de Calixte III et futur pape Alexandre VI) et Marco Barbo (le neveu de Paul II) se sont désistés en sa faveur. Rodrigo Borgia couronna

1. Francesco Della Rovere était si pauvre qu'il ne pouvait même pas réparer la maison cardinalice de son église titulaire S. Pietro in Vincoli sans recourir à ses collègues-cardinaux (L. Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance*, II, p. 435).

2. Le Filarete passa durant toute sa vie d'un protecteur à l'autre, en recherchant les faveurs des grands, tantôt à Rome (Eugène IV), tantôt à Milan (Francesco Sforza et sa famille), tantôt à Florence (Piero de' Medici), et par intervalles, dans d'autres villes d'Italie.

3. Autant que j'ai pu l'établir, aucune autre famille italienne du xv^e siècle ne portait de chêne dans ses armoiries — à la seule exception du cardinal Domingo Ram († 1445) dont le blason contient dans son écu un arbre coupé rappelant vaguement le chêne (A. Ciaconi, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, Rome, 1667, II, 832), mais l'espagnol Ram n'a joué aucun rôle dans la vie artistique de l'Italie.

4. Reproduit dans *L'Arte e Storia*, 1910, p. 67, 69.

5. L. Pastor, *o. c.*, II, Anhang, n^{os} 108-109, p. 722-724.

le nouveau pape sur les marches de Saint-Pierre (le 25 août 1471)¹. Sixte IV ne demeura pas ingrat vis-à-vis des membres du conclave qui avaient si puissamment contribué à son élection ; ainsi, le cardinal Borgia reçut bientôt l'abbaye de Subiaco et l'évêché d'Albano² ; le cardinal Barbo obtint d'autres faveurs. Les relations étroites qui unirent ces trois princes de l'Eglise sont hors de doute ; elles ne pouvaient être ignorées par les contemporains, non plus que par un artiste-courtisan, tel que le Filarete.

En représentant ici, sous une forme emblématique, deux puissants cardinaux s'inclinant devant le chêne papal, le Filarete, tout en faisant allusion aux résultats du conclave, rappelle les faveurs obtenues par lui de leurs oncles et exprime en même temps l'espoir de nouvelles munificences — tout à fait à la façon de l'hexamètre adulateur sur la médaille avec son portrait et les abeilles :

Ut sol auget apes, sic nobis commoda princeps

(Comme le soleil augmente les abeilles, aussi [augmente] le prince ses faveurs pour nous)³.

S'il ne parle dans la légende de la plaquette que de la porte de Saint-Pierre, et non de l'Hôpital de Milan, ni de la cathédrale de Bergame, ni de ses autres œuvres, c'est qu'il veut rappeler ici les services rendus jadis par lui à Rome et aux papes.

Si nous acceptons cette interprétation de notre relief, nous obtenons de nouvelles données qui confirment la mention de Vasari — à laquelle on n'a pas prêté jusqu'ici une attention suffisante — sur la dernière période de la vie du Filarete. Elles nous permettent, en combinant cette mention avec tout ce qui nous est connu sur sa vie par d'autres sources, de tracer plus exactement les limites des dates de sa naissance et de sa mort.

Vasari, à la fin de la « Biographie d'Antonio Averlino et de Simone » (Ghini) dit que Simone rendit l'âme au Seigneur à l'âge de cinquante-cinq ans. « Nè molto dopo *il Filarete* », continue-t-il, — « *essendo tornato a Roma, si morì d'anni sessanta nove e fu sepolto nella Minerva* (c'est-à-dire dans l'église S. Maria sopra Minerva)⁴. Le renseignement si précis de Vasari sur le dernier voyage du Filarete, au déclin de sa vie, à Rome⁵, avec l'indi-

1. A. v. Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, III, 1, p. 164.

2. L. Pastor, *o. c.*, II, p. 436 et note 2.

3. Cette sollicitation des « faveurs » vise probablement le jeune duc de Milan Galeazzo-Maria, fils et successeur de Francesco Sforza (S. Ricci, *o. c.*, p. 236 s.), ou bien le protecteur florentin du Filarete, Piero de' Medici.

4. Vasari, éd. Milanese, II, p. 461.

5. Cf. F. Baldinucci (*Notizie de' professori del disegno*, I, p. 390) qui ne fait que recopier, assez inattentivement, Vasari.

cation de l'âge atteint par lui et du lieu de sa sépulture, ne peut être laissé de côté. Les données que nous fournit la plaquette de l'Ermitage, en confirmant entièrement la tradition rapportée par Vasari, nous permettent de conclure qu'il s'y est rendu après la mort de son protecteur milanais, le duc Francesco Sforza († 8 mars 1466), peut-être, après avoir plus ou moins longtemps séjourné à Florence — mais en tout cas avant le mois d'août 1471; ces données permettent d'établir qu'il a de nouveau travaillé dans la Ville Eternelle et se disposait à servir encore le pape et les neveux des anciens papes. Le fait, que les documents se taisent sur les commandes exécutées par le Filarete au service de Sixte IV, permet de conclure, d'accord avec le sens exact du passage de Vasari cité ci-dessus, qu'il mourut peu après 1471, sinon en cette même année. Il n'y a pas lieu — jusqu'à ce qu'elle soit démentie — de douter de la tradition suivant laquelle le Filarete est mort à l'âge de 69 ans. Ainsi se précise la date de sa naissance: pas avant 1402. Il n'existe aucun fait dans la biographie du Filarete qui puisse contredire ces deux dates.

La dernière question serait celle de la destination de notre plaquette.

L'épaisseur et le poids considérable de la plaque, et surtout les saillies irrégulières sur son envers avec des traces visibles de cassures prouvent que ce n'était pas une plaquette transportable, mais qu'elle était *fixée* sur un objet quelconque à l'aide de rivets solides, fondus avec la plaque même. Ce fait explique suffisamment l'absence dans les collections d'autres exemplaires. Quel était cet objet sur lequel elle était rivée? — toutes les conjectures là-dessus seraient en ce moment vaines; on peut supposer seulement que la plaquette de l'Ermitage constituait autrefois *une des plaques* décorant cet objet inconnu; qu'elle en fut détachée et vendue à quelque amateur, touriste ou marchand — pour parvenir enfin à Pétersbourg. Qui sait, peut-être, d'autres *membra disjecta* de cet énigmatique décor vont surgir encore dans des sacristies ou des collections privées, comme avaient surgi dans ces dernières années plusieurs autres œuvres du Filarete, jusqu'à ignorées (la croix de Bassano, le reliquaire de Montalto, le buste de l'empereur Jean Paléologue, etc.).

JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI

1850-1924



On a connu Raffaëlli après l'une des expositions d'Impressionnistes, celle de 1881, où ses œuvres firent sensation, et ma critique juvénile s'enthousiasma devant cet art si curieux, nouveau et expressif. Déjà, en 1880, du 1^{er} au 30 avril, à la 5^e exposition du groupe qui prit le nom d'impressionniste, d'intransigeant, d'indépendant, Raffaëlli avait exposé avec Félix et Marie Bracquemond, Caillebotte, miss Cassatt, Degas, Forain, Gauguin,

Guillaumin, Lebourg, Levert, Berthe Morizot, Pissarro, Rouart, Tillot, Vidal, Vignon, Zandomeneghi. C'était l'année où Degas montrait, parmi ses peintures, ses pastels, ses dessins, la statuette en cire de la « Petite danseuse de quatorze ans » que nous avons revue, en 1924, à la galerie de la rue de Sèze, et qui a paru aussi admirable de vérité, d'expression, de style nouveau en rapport direct avec la réalité. Raffaëlli, cette année 1880, révélait son observation et son étude des régions et des personnages de la banlieue parisienne : terrains remblayés de démolitions ; mouvement de la route d'Argenteuil ; route par la neige, hors les murs des fortifications ; la plaine de Gennevilliers ; rôdeurs de barrières ; chiffonniers ; balayeurs ; bonhomme tirant une brouette ; cantonnier... C'est à propos de cette exposition de 1880 que Jules Claretie signala, en même temps qu'Albert Wolff, le talent nouveau qui se levait des boues et des poussières de la banlieue parisienne. Cette mention de Claretie a été recueillie par lui dans le premier volume de sa *Vie à Paris* (1880), et il y déclare surprenants, hors de pair, les tableaux et les études de M. J.-F. Raffaëlli, « une sorte de Meissonier de la misère, le peintre des déshérités, le poète de la banlieue de Paris, un tempérament singulier, puissant et fin, mi-partie flamand et parisien ».

J.-K. Huysmans écrivit aussi sur lui des articles qu'il publia plus tard dans son volume de l'*Art moderne* : « Depuis les frères Lenain, — disait-il, — ces grands artistes qui devaient tenir une si haute place dans l'art de la France, personne ne s'était véritablement fait le peintre des misérables hères des villes ;



PORTRAIT DE J.-F. RAFFAËLLI

DESSIN DE WILLETTE

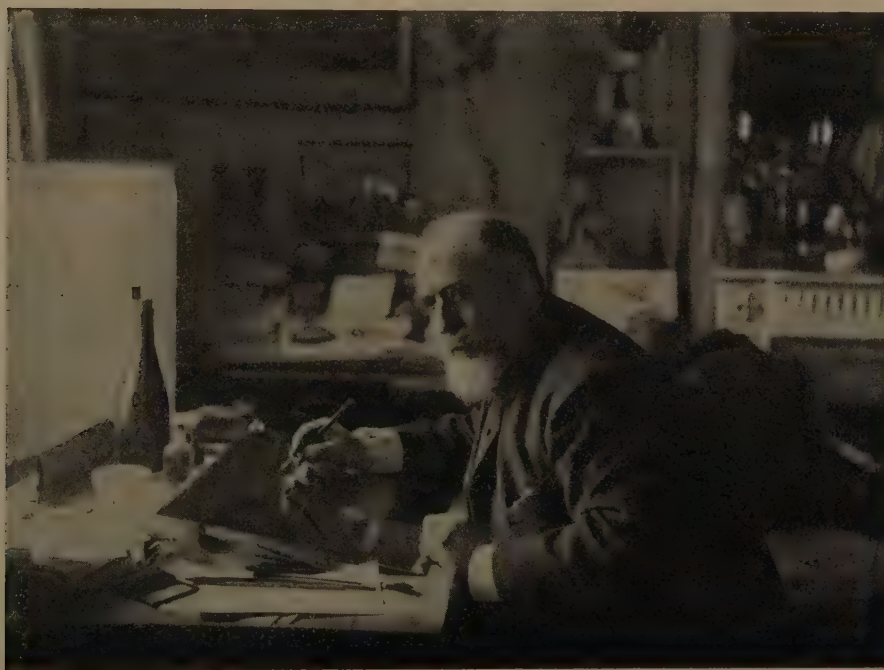
PARU DANS LA *Revue illustrée* EN 1888

personne n'avait osé les installer dans les sites où ils vivent et qui sont forcément appropriés à leurs dénûments et à leurs besoins... » et il ajoutait fort judicieusement cette prévision déjà vérifiée, et que l'avenir vérifiera davantage : « Je ne crains pas de m'avancer en déclarant que, parmi l'immense tourbe des exposants de notre époque, Raffaëlli est un des rares qui restera ; il occupera une place à part dans l'art du siècle, celle d'une sorte de Millet parisien, celle d'un artiste imprégné de certaines mélancolies d'humanité et de nature demeurées rebelles, jusqu'à ce jour, à tous les peintres. »

En 1881, à la 6^e exposition de peinture du groupe, Raffaëlli expose avec Mary Cassatt, Degas, Forain, Gauguin, Guillaumin, Berthe Morizot, Pissarro, Rouart, Tillot, Eug. Vidal, Vignon, Zandomenighi. Il n'a pas

moins de 34 tableaux, un ensemble qui le révèle pleinement comme le visionnaire d'une humanité encore inconnue. Des œuvres de cette exposition sont restées fameuses, sont inscrites dans l'histoire de l'art : les *Déclassés*, deux types inquiétants, vêtus de noir, échoués dans un cabaret de banlieue ; ils ont les mains fines, les bras maigres sur lesquels flottent les manches de leurs redingotes noires élimées, les yeux chargés de sang, leur misère prête à tout

dans une attente sinistre ; le *Cantonnier, Paris 4 k. 1*, assis sur une borne kilométrique, les bras croisés, les yeux perdus dans une contemplation qui n'a rien d'hostile, qui est la résignation au sort de chaque jour ; le *Bonhomme venant de peindre sa barrière*, autre spécimen de la région, petit commerçant ou petit rentier paterne, satisfait de son loisir et de son occupation... Et tout le reste ! Raffaëlli s'est fait le peintre de la banlieue de Paris, qui tient entre les barrières de Clichy et de Levallois, les talus des fortifications, les berges tristes de la Seine, les carrières poussiéreuses, les terrains vagues de la zone, les enclos où



PORTRAIT DE J.-F. RAFFAËLLI
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE PRISE DANS SON DERNIER ATELIER

l'on jette les détritrus de la ville, les champs pelés où croît, parmi les gravats, une herbe maigre et malade. Là vivent des gueux que la misère dévore, des rôdeurs suspects, des chiffonniers, des commerçants bizarres. Ils vont à travers les pierres, sur le sol gras, mangeant, travaillant, guettant, la face cuite, la barbe longue, les yeux toujours en éveil, le regard oblique.

Les animaux ont fixé sa pensée et sa vision comme les gens. Son humanité n'a pas distingué entre les êtres et les bêtes qui les servent : chevaux étiques ; ânes minables, immobilisés, les jambes fléchissantes, l'air misérable et résigné ; des poules picorant ; des chiens se rencontrant... Parfois, la machine moderne, grue à vapeur ou locomotive en manœuvre, apparaît au milieu de

la désolation du paysage. Un souffle glacé court sur le sol, les ciels sont bas et sombres, roulant des nuées salies par les fumées des tuyaux d'usines. C'était vraiment un artiste nouveau apportant une œuvre nouvelle, un historien exact des gueux de la ville et des champs, et aussi un peintre sincère des travaux et des douleurs des pauvres gens.

Je dis cela dans un article (de la *Justice*) qui me valut une lettre émue de l'artiste. Il me demanda d'aller le voir, et je suis resté son ami depuis, jusqu'à sa triste fin du 10 février dernier. Cher et brave Raffaëlli ! Jamais son amitié ne s'est démentie. Tel je l'ai connu aux anciens jours, tel il était resté à travers tous les événements de la vie, tant qu'il a pu prononcer une parole, tant qu'il a pu tenir une plume pour m'écrire partout où j'étais. Une de ses dernières œuvres a été mon portrait, peint en pleine guerre, en décembre 1917 et janvier 1918, à la même époque où il fit le portrait de Bartholomé, où il voulait faire celui de Barrès. La maladie arrêta son travail, puis son activité... Mais j'en suis au Raffaëlli de 1881, à l'époque où je fus reçu par lui dans sa maisonnette d'Asnières avec la cordialité, la bonhomie dont je garde le souvenir. Mes amis de la *Justice* y vinrent aussi, et Clemenceau, entre deux séances de la Chambre, y posa le personnage principal de la *Réunion électorale*, tableau de réalité immédiate devenu tableau d'histoire. Si les séances de pose furent rares et courtes dans l'atelier de Raffaëlli, celui-ci y suppléa, suivant son modèle en ses déplacements politiques, au cirque Fernando d'abord (aujourd'hui cirque Medrano), dans un autre cirque à Lille où se tint une réunion célèbre, à la Chambre des Députés, dans le cabinet du directeur de journal, faubourg Montmartre, et même lors d'une enquête médicale où Clemenceau était allé visiter des cholériques ou des pestiférés. Le peintre rapporta de ces voyages et de ces entrevues de nombreuses études, et il parvint à terminer le personnage central de son tableau, qui est devenu ainsi le *Portrait de Clemenceau dans une réunion électorale*, que l'on peut voir au Musée du Luxembourg. Il montre là aux visiteurs l'état-major du parti républicain radical vers 1885, en même temps que la rédaction du journal qui était son porte-parole. Ce que le peintre cherchait surtout dans un décor de vérité générale, c'était la façon dont se comporte un homme qui parle à d'autres hommes. L'impression qu'il a voulu produire c'est celle d'une volonté en action et d'un silence attentif et passionné. On peut affirmer que le programme a été rempli dans ses parties importantes. Car il n'y a pas seulement ici l'orateur, il y a ceux qui l'accompagnent et qui l'écoutent. On peut apercevoir dans l'assistance, autour de Clemenceau : Camille Pelletan, Stephen Pichon, Alexandre Millerand, Charles Longuet, Edouard Durranc, Louis Mullem, Julien Sermet, Paul Degouy, Léon Millot, Louis Amiable, l'auteur de cet article, tous rédacteurs de la

Justice ; Georges Perin, Barodet, Lafont, Tony Révillon, députés d'extrême-gauche ; les frères et le fils de Clemenceau : Paul, Albert et Michel ; son secrétaire, Hercule Rouanet ; Charles Edmond, le D^r Ferdinand Taule, Crawford, et près de l'orateur, prenant des notes, Mario Sermet et Sutter Laumann ; en avant, Trébutien et Barois, de l'administration du journal ; enfin, le peintre lui-même.

Dans l'atelier d'Asnières, 19, rue de la Bibliothèque, se rencontraient



LES TROIS CHEVAUX

(Collection de M. G. Geffroy.)

aussi des artistes et des écrivains, Degas, Bartholomé, Huysmans, Céard, le compositeur Chabrier qui jouait du piano avec une magnifique verve. Louis Mullem aussi, qui ne fut pas seulement l'écrivain supérieur de *Chez M^{me} Antonin*, des *Contes d'Amérique*, des *Contes ondoyants et divers*, était un musicien d'un goût rare, compositeur et exécutant, et il donna le charme de sa maîtrise à ces réunions amicales. Le maître du logis, entre sa charmante femme et sa fillette, recevait tout ce monde avec une joie visible. Il était dans la période jeune de la vie où les actifs croient pouvoir conquérir le monde. Toujours en recherche et en mouvement, spirituel, pétulant,

inventant sans cesse des théories et des formes d'art, il devenait sculpteur, avec des silhouettes découpées dans le bronze et pouvant s'appliquer aux murailles comme des tableaux ; il concevait des modèles de tentures, de papier peint, des décorations de robes ; il allait entreprendre la rénovation de la gravure en couleurs ; il devait découvrir le moyen de solidifier les couleurs à l'huile en bâtonnets semblables à ceux du pastel, et cela seul aurait pu suffire à lui assurer la célébrité et la fortune. Mais il ne poursuivait pas les idées qui se pressaient en son esprit, les quittait aussitôt réalisées ou indiquées, pour courir à d'autres. Raffaëlli ne fut nullement un arriviste, il fut même tout le contraire, il fut un imprévoyant, la fin de sa vie l'a bien démontré s'il a pu y avoir un doute sur ce point. Mais il avait, vers 1884, et il a gardé longtemps, l'allure assurée de quelqu'un se croyant sûr du lendemain.

Il croyait surtout et heureusement à son art, condition majeure pour accomplir pleinement une destinée d'artiste. Il croyait, et il avait bien raison, au milieu où il vivait, à cette banlieue de Paris dont on peut dire qu'elle a été découverte par lui comme terrain de peinture.

« J'habite Asnières, — disait-il dans une lettre adressée à Jules Claretie, — et j'y suis attiré par l'étrange qui entoure toute grande ville. J'y ai une de ces maisonnettes en carton, toute fraîche, entourée d'un jardinet d'invalides. Dans un coin, deux poules, un coq et deux pigeons. Il y a dans Asnières des nudités de terres de remblais, des cabanes de bois qu'habitent des êtres inouïs, des chevaux maigres, des voitures sans tons et des chiens errants. Tout cela, je le sens, répond à un besoin de charme douloureux, à un amour des silhouettes étranges, aussi à un sentiment vague de haute philosophie. »

Tel est, exprimé par lui-même, en une brièveté qui donne le sommaire d'une œuvre, le sentiment ressenti par Raffaëlli devant la banlieue qu'il habitait et dont il est devenu l'historien et le poète. Il n'y avait guère eu, avant lui, que les Goncourt pour s'éprendre en artistes des aspects de la zone qui entoure la ville, et pour les décrire, dans leurs romans de *Renée Mauperin*, de *Germinie Lacerteux*. Toutefois, un peintre, et un grand peintre, Eugène Delacroix, avait laissé errer son regard de visionnaire sur ces terres chétives, sur ces décors misérables. En 1833, il écrivait ceci dans son *Journal* : « Il faut venir au mois de mars dans ce village pelé des environs de Paris, comme ils sont tous, pour renverser en esprit tous les systèmes sur le beau, l'idéal, le choix. La plus pauvre allée avec ses baguettes toutes droites, sans feuilles, dans un horizon plat et terne, en dit autant à l'imagination que tous les sites les plus vantés. Ce petit cotylédon qui perce la terre, cette violette qui répand son premier parfum, sont ravissants. J'aime autant cela que les pins d'Italie

qui ont l'air de panaches, et les fabriques dans les paysages qui sont comme des assiettes montées pour le dessert. Vive la chaumière ! vive tout ce qui parle à l'âme ! »

Mais Delacroix a peint d'autres spectacles, ceux de l'Histoire et de la Poésie, créés à nouveau par son imagination, et s'il y a eu des peintres pour représenter les environs de Paris en paysages délicieux, tels que ceux de Corot, c'est bien en Raffaëlli que la Banlieue, que l'on peut désigner comme la Banlieue *humaine*, a trouvé son peintre. Aussi Rodin a-t-il écrit de lui : « Raffaëlli est un artiste pour qui le mot original est fait. Sans lui, nous



Ul. Braun.

PETIT BOURGEOIS VENANT DU MARCHÉ

passions dans les banlieues sans en savoir les beautés, il a fait un cadeau, un royal cadeau aux pauvres gens suburbains et aussi aux artistes qui comme moi profitent de son cœur et de son invention. » Ce fut la région où il traça sa route à travers les terrains vagues, les plaines où fumaient les tuyaux d'usine, au long des berges du fleuve et des voies de chemins de fer. Ce Raffaëlli de la banlieue apparaît infiniment pensif et douloureux par une peinture comme les *Trois chevaux*, un cheval noir, deux chevaux blancs salis par la pluie, par la boue, tous les trois immobiles dans la fange, sur une route d'hiver mouillée par le dégel, le sol détrempé fait de briques et de plâtras écrasés, sous un ciel chagrin, vrai visage en larmes pleurant sur les

choses. Et voici l'homme qui surgit sur ce chemin lamentable, tracé entre des talus délavés où l'herbe malade se montre sous des traces de neige, des cambuses, des palissades, des arbres dépouillés aux branchages desséchés et éplorés, des tuyaux qui fument dans le lointain. L'homme vient, demi-marchant, demi-courant, sortant de quelque guinguette, faisant claquer son fouet pour annoncer sa venue à ses mornes compagnons, immobiles et résignés comme de vieux ouvriers continuant leur attente, attendant leur besogne, ne demandant plus rien à la vie. Cette douleur, c'est le fond grave de cet art de Raffaëlli, la pensée intime qui naissait et restait en lui à la vue de ces décors et de ces existences de misère, qu'il représentait sans formules de mélodrame, et qui étaient des drames profonds par la seule apparition de la vérité des choses et des êtres.

Combien d'aspects de ce genre Raffaëlli n'a-t-il pas vus et pénétrés ! Il est de mode aujourd'hui de bannir l'expression et la sensibilité des arts qui ne sont plus, évidemment, que plastiques et décoratifs, ce qui peut avoir son prix pour des destinations particulières. Mais l'art ne parle pas seulement aux yeux, il parle à l'esprit, et nous ne pouvons regarder indifféremment les paysages et les personnages auxquels le peintre de la banlieue a donné une si profonde signification.

Le *Coin de terrain vague* est fait pour surprendre ceux qui croient que le seul motif pittoresque, que le seul aspect naturel disposé en décor, peuvent arrêter l'artiste et lui fournir un sujet de tableau. Tous les paysagistes ingénieux, tous les arrangeurs en coquetterie réglée avec la nature auraient pu passer devant ce morceau de terre pelée, sans soupçonner qu'il y avait là un spectacle émouvant à interpréter. Une pente sablonneuse et crayeuse, une herbe malade, un amas de pierres et de détritrus. Au fond une haie d'une maigre poussée au-dessus de laquelle se dresse une tête de cheval blanc, un morceau de ciel gris, et c'est tout. Ce n'est pas le jardin, ce n'est pas le champ, ce n'est ni la rue, ni la campagne. C'est un aspect de nature inclassable, c'est la terre fatiguée qui ne sera plus défrichée et qui attend la bâtisse, c'est le trou bourré de cailloux, où rien ne poussera plus, c'est le cul-de-sac où personne ne vient, c'est le terrain vague, c'est l'apparition en art d'une chose nouvelle, aussi éloignée des paysages aux sous-bois mystérieux, aux ruisseaux chantants, aux rochers dramatiques, que ceux-ci l'étaient des paysages à temples grecs et à nymphes surprises.

Le *Dimanche au cabaret*, ou plutôt le *Veuf* : un fonds de verdure et de toits rouges, une table, une bouteille, un verre et deux personnages. L'homme au visage osseux et pensif, triste et farouche, coiffé d'un chapeau mou, tenant une courte pipe de ses mains osseuses et durcies, — la petite fille, douce et ennuyée, qui repose la tête sur la table, ne montrant que sa cheve-

lure et une petite main innocente, — ces deux êtres qui ne se parlent pas, qui ne se regardent pas, qui passent là, à ce cabaret banal, la longue après-midi de leur dimanche, — ces deux êtres muets ne disent-ils pas la plus monotone et la plus morne biographie? Que les peintres mélodramatistes regardent un peu cette œuvre forte et belle (qui appartient heureusement à l'État), cette image singulière et si éloquente, d'un dessin ample et précis à la fois, de plans savamment établis, aussi construite et expressive que les plus profonds portraits des maîtres de la peinture. Ils apprendront le contenu des expressions, et comment une œuvre d'art peut laisser une pensée obsédante, devant cette simple représentation d'un veuvage d'ouvrier.

Le *Bord de l'eau à Genevilliers* ! un terrain qui monte, puis s'abaisse jusqu'au fleuve ; l'eau qui passe sale et froide ; de l'autre côté de l'eau la plaine triste, sans verdure. Un horizon de mesures, de chantiers, de fabriques, hérissé de tuyaux, noirci de fumée, un ciel bas et noir, prêt à crever en pluie, proche et pesant, impénétrable comme la nuit. Il y a une tombée glaciale d'air humide, un tumulte de vent au-dessus de l'eau trouble et de la terre boueuse. Un homme gravit le tertre, la tête baissée, le dos frissonnant, un vieil homme écrasé, éreinté, portant un sac. Un chien le suit, aussi lamentable, promis d'avance au fleuve limoneux qu'il longe. L'horreur des rivières sans ombrages qui coulent entre les amoncellements de gravats, les décharges de sable, les murs d'usines, est ici exprimé par un pinceau âpre, des couleurs vraies et tristes.



POTRAIT DE RODIN, PAR J.-F. RAFFAËLLI
DESSIN PARU DANS LA *Revue Illustrée*, 1889

Il est bien d'autres gens que le peintre a rencontrés en traçant la route de son art à travers les terrains vagues, les plaines arides couvertes de brumes et de fumées, au long des berges du fleuve et des rails de chemins de fer.



POTRAIT DE M. G. GEFFROY
ÉTUDE POUR LA Réunion électorale, 1884

Quel dénombrement d'hommes fatigués, de chiens crottés, de chiffonniers en excursion ou assis sur le pas de la porte de leur cabane, triant leur récolte, raccommodant leur hotte; de terrassiers maniant la pelle et la pioche; de petits trafiquants embusqués dans leurs tanières; de cabaretiers, de marchands d'habits, de marchands de chiens; de petits rentiers assis sur des bancs et fumant leur pipe; de ménagères allant et venant pour leurs provisions, pareilles aux actives fourmis; et encore, des cantonniers, des forgerons, des bûcherons, le maréchal-ferrant.

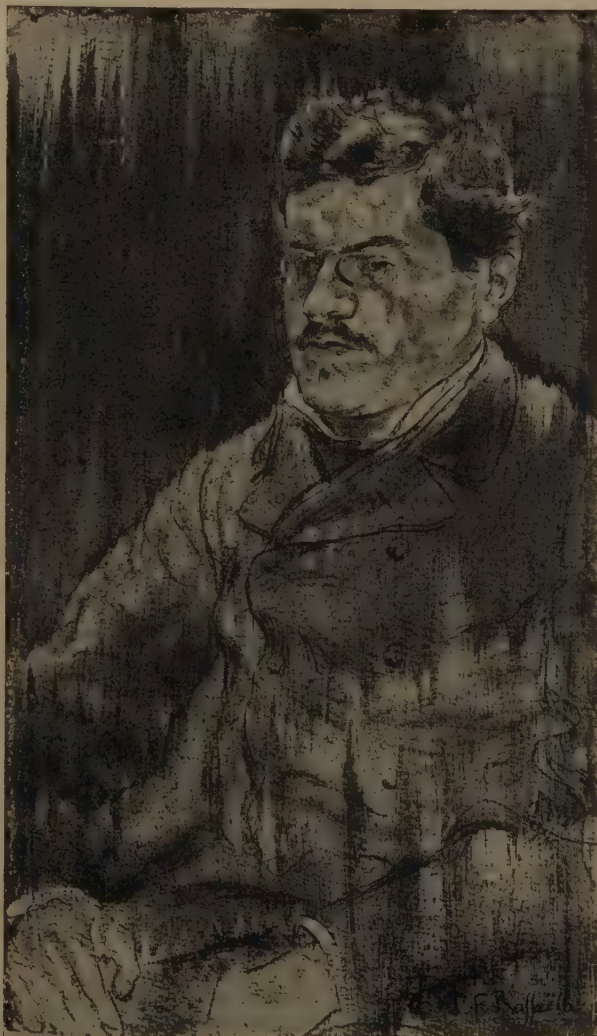
Tous ces bonshommes sont, en général, d'accord avec les milieux dans lesquels ils sont placés: vastes paysages plein d'air, jardins étroits, rues paisibles. Des types errants surgissent des plis de terrain, de derrière des haies,

comme des apparitions, quelques-uns des déclassés ont des expressions inquiètes et louches, des gestes furtifs d'une rapidité extraordinaire, le frisson même de la vie.

Raffaëlli sait exprimer, avec la gravité d'un dessin souple, avec l'harmonie de couleurs neutres, les caractères généraux des classes et des tempéraments

qu'il étudie. Il sait montrer l'effort de tout le corps en travail, la fatigue de la marche forcée qui dure depuis des heures, la tranquillité de la promenade. Il sait mettre sur les visages l'inquiétude de celui qui ne sait ni où il mangera, ni où il couchera, et aussi la satisfaction de l'homme auquel rien ne manque, qui pose les deux pieds bien d'aplomb sur le morceau de terre qui lui appartient, et qui regarde pousser ses laitues et ses fleurs. Il sait établir la corrélation qui existe entre un être humain, son métier, ses habitudes et son costume. Le chiffonnier, le terrassier, le bourgeois, ont tous les gestes et les mouvements de leurs occupations. Leurs vêtements sont faits à leurs corps. Ils portent ces étoffes-là, ce drap, cette toile, ce velours, ces souliers, ces chapeaux, ces casquettes, ces bonnets, et non d'autres. De cette observation savante, de ce travail fait en pleine réalité, naît l'homme dans la vérité de son tempérament et de ses mœurs, et non plus l'homme anecdotique et faussement symbolique, sous lequel on cherche une légende ou une nouvelle à la main. L'artiste a dégagé des caractères et créé des types, énoncé des observations sociales et des vérités générales.

L'artiste a découvert aussi dans son Asnières tout un petit monde bourgeois devant lequel s'est amusée sa verve de bon aloi. Rien de caricatural, mais la pénétration des caractères et des comédies avec le *Pêcheur à la ligne* ; le



PORTRAIT DE M. ALEXANDRE MILLERAND, 1884

(Collection de Mme C. de B.)

Petit bourgeois revenant du marché ; le Petit bourgeois regardant les soleils qui se balancent dans son jardin de curé ; le Vieux ménage qui embauche une bonne de la campagne avec cette légende : « *Nous vous donnerons 25 francs pour commencer* », prix d'avant-guerre qui donne à l'œuvre un caractère de document historique ; et les étonnants *Invités attendant la noce* devant la mairie, inoubliables d'esprit malicieux, de comique pénétrant : on peut voir ce chef-d'œuvre d'humour au musée du Luxembourg, qui devrait en posséder bien d'autres.



PORTRAIT DE LÉON MILLOT
RÉDACTEUR DE LA *Justice*
ÉTUDE POUR LA Réunion électorale, 1884

Les personnages de *Chez le fondeur* (au musée de Lyon) ont été vus dans leur milieu, et dessinés en suivant les lignes bougeantes de leurs attitudes. Les ouvriers préparent la fonte à cire perdue du bas-relief du sculpteur Dalou : *Mirabeau*. Ils sont occupés à placer les fragments, ils se dressent, se baissent, disent par leurs gestes et leurs efforts le poids et la fragilité des objets qu'ils manient. Tel torse est un morceau d'une vigueur et d'une délicatesse rares. Le bas-relief bien en place est d'un dessin un peu trop remuant, mais le rose du fourneau ravit l'œil au

milieu de la fine harmonie de gris, de blancs verdâtres, de bleus pâles, de l'ensemble. Et le patron, M. Gonon, haut en couleur, vêtu d'une longue blouse en coton écru, les lunettes à la main, est superbe, important et bonhomme à la fois.

A bien regarder le tableau des *Vieux Convalescents* où Raffaëlli semblait aborder un ordre de sujets nouveaux, on s'aperçoit qu'il est resté, au contraire, dans la logique de son évolution et qu'il ne perd pas de vue les personnages auxquels il s'est intéressé. Ce sont bien les mêmes marcheurs de routes, les mêmes las des longues étapes, et aussi les mêmes êtres confinés dans les pauvres négoes et les besognes casanières, qu'il a recueillis dans ce

jardin d'hospice, doré de la lumière de l'automne, tout bruissant des pas traînés dans les feuilles mortes. Les voici, ces loups de grands chemins, et ces prudents et hargneux petits commerçants, forcés de chercher un refuge et de demander des soins. Ils se reposent, en somme, dans leur atmosphère coutumière, le bâtiment d'hôpital est une bâtisse officielle de banlieue, le jardin est semblable au square suburbain où ils se sont arrêtés souvent à l'entour de la musique et du jeu de boules. La nouveauté, c'est ce malade en chapeau rond, au bras en écharpe, quelque paysan échoué, et cette promenade des sœurs en cornettes, et cette vétusté des bancs et des arbres. Le



Cl. Braun.

LA PARADE FORAINE

groupe des figures du premier plan est un peu noir et d'un dessin ligneux dans la dorure de l'heure, mais quelle silhouette de comique expressif, celle de ce bonhomme à bonnet de coton et à barbe blanche, qui vient au loin en se tenant les reins et en geignant.

Dans le *Professeur de chant*, le solide constructeur d'objets et d'êtres se retrouve dans le pupitre et la chaise qui meublent la pièce où se passe la scène, dans le professeur qui accorde son violon, un pied sur une chaise d'un mouvement si juste. Personnage un peu rude, vêtu de gros drap, ce professeur en pantalon de couleur et en habit, à calotte de cheveux ras, à grande barbe, employé d'orchestre, prolétaire de la musique. Son aspect est rude et

méthodique, les traits obstinément tendus vers la corde à boyaux, ses mains d'ouvrier maniant avec précaution le fragile instrument. Pour les deux fillettes, debout auprès du maître, elles ont une grâce et un jaillissement de fleurs, toutes flexibles, vermeilles et duvetées. L'une est châtaine, l'autre est rousse. La première est en robe rose à pois bleus, en tablier bleu, en bas bleus, la seconde est en blouse noire et en bas noirs. Elles attendent, toutes droites dans leurs sarraux d'écolières, un peu en victimes innocentes. C'est la gentillesse de l'adolescence, l'éveil naïf de petites têtes rondes, la longueur des jambes un peu hésitantes, l'embarras des bras et des mains collés au corps.

Après, et même pendant cette période de vie casanière où tout de ses alentours fut exprimé par lui, Raffaëlli connut l'existence du peintre voyageur. Ses vacances d'été furent fructueuses. Il suffit de rappeler le tableau peint à Plougasnou, la *Famille de Jean-le-Boiteux* (exposée au salon de 1877), toute la vieille Bretagne du Finistère avec quelques personnages où l'humble condition se marquait de vie grandiose, de style fait de simple réalité, un siècle de labeur, de pensée obscure, de vie douce, résignée, admirable, marqué aux traits du vieillard au chapeau noir, de la vieille à la coiffe blanche présentant ses mains comme des témoignages, et la continuation de l'existence avec le jeune homme, la jeune femme, la petite fille... Plus tard, la série de paysages animés de vie humaine peints à Honfleur et au Tréport. Sur la vie de Honfleur, Raffaëlli a écrit quelques pages curieuses où il confronte sa sensation d'artiste avec la réalité. Plus tard encore, et plus loin, c'est Jersey, la mer, la plage, des marins bleus, des soldats rouges, des femmes, des fillettes, des enfants, la vie anglaise observée aux îles normandes.

Cette première partie de la vie d'artiste de Raffaëlli fut résumée par l'exposition qu'il fit dans une boutique qu'il loua au 28 bis de l'avenue de l'Opéra, et qui rassemblait des « Portraits-types de gens du bas peuple », des études d'animaux, des scènes traitées en pantomimes, des paysages des bords de la mer, une décoration mobile de salle à manger, des portraits-types de petits bourgeois, une série sur Honfleur, des scènes de mœurs, des marines, des portraits de M^{me} Raffaëlli et de M^{lle} Germaine Raffaëlli, les études pour la *Réunion électorale*, des caractères de la banlieue, des vues de Paris, des eaux-fortes et des dessins parmi lesquels l'illustration des *Croquis parisiens* de J.-K. Huysmans, des sculptures. Ce n'était pas tout : le catalogue de l'exposition était suivi d'un écrit du peintre intitulé : *Étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractériste*. Raffaëlli créait une école dont il était à la fois le fondateur et le seul adepte, et il annonçait ainsi ses intentions et la signification de son manifeste : « Ce qui suit est le quatrième chapitre d'un livre de *Philosophie de l'art moderne* que je ferai paraître prochainement... Je crois qu'au milieu de la révolution considérable que nous traversons, il est bon que cha-

cun soutienne ce qu'il croit vrai. » Le livre ainsi annoncé n'a pas paru, mais je me souviens de cahiers de notes que me montra Raffaëlli et qui continuaient et développaient sa théorie du caractérisme. On la trouve, en somme, indiquée dans ce catalogue de 1884. Voici la définition qui ouvrait ces pages : « Le *caractère* est le beau essentiel, à une époque positiviste. Le *beau caractériste* doit être en même temps le beau naturel, le beau intellectuel, et le beau artistique, menant au beau moral. » La suite est en langage sociologique, autant et même plus qu'artistique, avec des formules nettes et généreuses, parfois diluées dans des développements trop encombrés. En somme, fils de son siècle, Raffaëlli proclamait le droit de l'individu, créé par la liberté. Il réclamait un art nouveau pour une société nouvelle, égalitaire et démocratique, un art qui ne pouvait être celui des théocraties égyptiennes et indiennes, des républiques oligarchiques de l'Italie, des monarchies symboliques. Il marque des périodes telles que celle du romantisme, du réalisme, du naturalisme, des œuvres telles que celles d'Ingres, de Courbet, de Zola, il disserte sur l'art décoratif des mairies, sur l'art religieux, sur les industries du meuble, sur la sculpture, sur la danse, et il conclut que la beauté de la société où il vit est dans le caractère individuel de ses hommes, qui ont su conquérir leur



PORTRAIT DE LA FILLE DU PEINTRE

liberté et leur raison, non seulement les grands hommes, et tous ceux de l'élite, mais « les plus humbles, les va-nu-pieds et les derniers des pauvres gens, — tous ont combattu, tous ont fait l'effort, — tous sont vainqueurs, qu'ils aient combattu par les idées ou par la force, sans comprendre bien, suivant leurs moyens, admirons-les ! Je ne vois qu'une chose debout : l'Homme, grand, droit et dégagé ! — Et l'idée admirable que nous nous en pouvons faire déjà. » Il terminait en insistant sur le « caractère, ce qui constitue la physionomie morale dans son expression constante et complète. »

« Avec ce qu'il y a d'immuable dans le fatalisme humain, — a écrit Octave Mirbeau —, Raffaëlli reproduit les états d'âme spéciaux à notre époque, spéciaux surtout à une catégorie dite de notre époque. Par les figures qu'il nous représente, et par delà ces figures, s'aperçoivent nettement la vie, ses luttes, ses conflits hiérarchiques, ses égoïsmes homicides, ses inanités. Elles nous content, ces figures, non pas seulement l'histoire de leur intimité morale, mais l'histoire des milieux sociaux où elles évoluèrent, les habitudes qu'elles y prirent, les souffrances, les joies, les résignations ou les révoltes qu'elles en gardent. M. Raffaëlli a même noté avec une précision extrême du caractère, saisi avec une étonnante intelligence des nuances, les déformations musculaires et anatomiques, inhérentes et variables à chaque métier, si bien que ses personnages on les reconnaît tout de suite à leur démarche, à leurs tics, à tout ce que le labeur a mis sur eux d'accentuation physique. Tout le drame se concentre dans l'expression des gestes, dans le mouvement des attitudes, dans l'accord intime des figures avec leur naturelle ambiance : intérieurs de pauvreté et de travail ; paysages de détresse où les cheminées fumeuses remplacent les arbres, où le pâle soleil suburbain rit à travers les treilles épamprées des guinguettes ; où la Seine roule ses eaux malfaisantes, entre des berges hérissées de poulies et de machines, écrasées par les charrois... En tout ce qu'il a tenté, Raffaëlli a mis l'empreinte de son talent original, l'accent de sa personnalité et de son pénétrant esprit. Fidèle à sa doctrine d'art, il a cherché toujours, jusque dans les plus rapides impressions, le caractère des êtres et des choses. En vérité, l'œuvre de M. Jean-François Raffaëlli aura dépassé par sa philosophie, le domaine réservé à la peinture, et souvent par la vérité, par la puissance de ces évocations, par la vie surprise jusque dans le tréfonds des misères sociales, elle aura atteint aux belles synthèses de l'histoire. »

Enfin, Raffaëlli, quittant Asnières, s'installant rue de Courcelles, proche encore la barrière, mais du côté de la ville, découvre à son tour Paris, et c'est une série de toiles vivantes qui expriment la foule des boulevards, l'architecture des maisons, des palais, des églises, l'ordonnance des vastes places : la place de la Concorde avec la grille des Tuileries ; l'esplanade des

Invalides avec le monument de Mansart ; la place de Saint-Germain des Prés avec l'église ; la place Saint-Sulpice avec le défilé de fillettes conduites par les religieuses ; la Cité dominée par Notre-Dame... Il est difficile de tout énumérer de cet art d'observation toujours en découverte, qui s'est exprimé avec la même vérité, le même sentiment, à Quimperlé, à Cagnes, à Avignon, pour revenir sans cesse à Paris.

Tout ce travail, sans préjudice des portraits où le peintre a affirmé sa



EFFET DE NUIT BOULEVARD MONTMARTRE

(Collection de M. G. Geffroy.)

maîtrise, depuis celui de Clemenceau jusqu'à ceux de J.-K. Huysmans, Georges Rodenbach, Edmond de Goncourt. Le portrait de ce dernier, exposé en 1888, et aujourd'hui au musée de Nancy dans la capitale de ce pays de Lorraine qui est la terre natale de l'écrivain, ne saurait prendre place dans une série mondaine. C'est l'homme de lettres en son logis façonné par sa pensée : il se présente en une tenue aisée avec les gestes libres de son chez lui. Le visage est élargi, de même que la taille est diminuée, les moustaches et les cheveux jouent un rôle trop exubérant, le nez est trop long. Voilà, pour quelqu'un qui a connu le modèle, ce qui peut être dit sur la ressemblance.

Mais la vie nerveuse, la luminosité des yeux noirs trouant le visage ont été sentis et exprimés, le corps est bien présent sous le vêtement. La main pendante, — le bras est appuyé sur une vasque de bronze, — fut trop critiquée : elle est, avec son décharnement, d'un dessin superbe. Quant aux vêtements, aux meubles, aux tapis, ils révèlent en Raffaëlli des aptitudes d'exécutant spéciales. Il a su exprimer non seulement la matière de chaque objet, la légèreté du rideau de mousseline de la fenêtre, la blancheur crémeuse et bise, mêlée de dessins bleus, du tapis d'Orient, le métal luisant de la vasque, la laine et la peluche des vêtements, la souplesse d'étoffes, la grâce arrêtée des bibelots, le noir de la lithographie de Gavarni, le rouge d'une sanguine de Watteau, encadrée de bleu gris, mais il a su faire que nul de ces morceaux de virtuosité ne prenne l'attention au détriment des autres, il a créé par l'entrée et la distribution de la lumière, un intérieur capitonné, lourd, silencieux, l'asile rare d'un homme de goût et d'un homme de pensée. Cette peinture veloutée, mystérieuse, d'une richesse douce, d'un chatolement sévère, est la durable illustration de la « Maison d'un artiste », décorée d'art choisi, retraite d'une délicate et hautaine littérature.

Autre portrait, celui de la femme endormie de la *Belle matinée*. Il en émane un doux rayonnement. Toute la toile est occupée par un lit du siècle dernier, garni d'étoffes pâles. Dans la ruelle, sur une table, une bougie, une carafe, une tasse en argent, une rose dans un verre. Des deux places du lit, une seule est occupée, une femme dort, insouciant du compagnon qui l'a quittée et du grand jour qui vient. Elle dort de tout son corps écrasé sur le matelas, de tout son visage un peu congestionné, les traits remontés par la respiration profonde, ses bras dorment, las des étreintes, ouverts comme après le désenlacement. La physionomie est fatiguée et sérieuse, coiffée de lourds cheveux, d'un roux sombre. Ni belle, ni laide, la gorge mûre, la peau vergetée, mais saine et vivante, cette femme est une vraie femme, et non l'habituel produit vernissé. A l'exception de quelques nuances éteintes, à l'exception de ce visage enflammé et comme stupéfié dans la mort du sommeil, tout est blanc dans ce tableau. Les draps, le couvrepied, les dentelles, la chemise ont servi à fixer des nuances de ce blanc éclairé, modifié par les reflets, adouci par les ombres. Ce blanc despotique, marié aux tremblants reflets roses qui émanent des chairs, aux nuances des étoffes, à la lueur de la fleur mourante dans la tiédeur de l'alcôve, crée une atmosphère de repos à cette lassitude d'amoureuse, à cette fatigue de bourgeoise.

Raffaëlli a surtout réalisé une œuvre charmante en tous points avec le Portrait de sa fille, un grand portrait, sobre sans sécheresse, élégant sans tapage, très travaillé sans que le goût et la mesure aient subi d'atteintes. La jeune fille est assise, en une attitude naturelle, sans affectation, ni dissi-

mulation. Elle est en toilette blanche de soirée, où rien ne marque la mode. La physionomie est sérieuse comme il convient à la fillette d'hier qui devient jeune fille et qui est parée pour le bal, mais la franchise et la cordialité se lisent sur le gentil visage, et c'est ce caractère que le peintre a surtout marqué sans vain étalage et sans attendrissement paternel. C'est un portrait bien écrit, très doux et très ferme à la fois, d'une peinture sans labeur visible, complète et solide. La légèreté du décor accompagne à merveille la précision physionomique. Tout est clair, blancs lumineux, gris nuancés,



Cl. Grevaux.

L'INONDATION

(Collection V. Strohl, de Bâle.)

canapé à ramages bleus, bouquet entrevu, petit éventail tenu d'un joli mouvement comme une arme de fête, et surtout cette clarté n'est pas plâtreuse, elle est nuancée et harmonieuse.

Quand on fera le bilan complet de l'œuvre de Raffaëlli, qui sera bien réunie et exposée un jour, on admirera l'activité de l'artiste et le goût inné qui lui a fait choisir les aspects de la nature et de la vie urbaine les mieux faits pour donner l'idée multiple de l'homme civilisé, de ses travaux, de ses plaisirs. En quoi Raffaëlli est resté fidèle à son programme du « Caractérisme » ayant pour objet l'homme, sa pensée et son œuvre. Cette œuvre est

parmi celles de notre temps l'une des mieux marquée d'intelligence créatrice, depuis les paysages douloureux de la banlieue habitée par des silhouettes étranges, par des personnages bizarres, vivant en marge de la grande ville, sinon de la société — jusqu'aux paysages délicieux de la province française où s'aperçoivent les marins sur les quais, les terriens dans les champs, les femmes en coiffes autour des églises, les petits bourgeois en promenade sur le cours de ville, — jusqu'aux paysages de Paris animés par la foule, le défilé des voitures, la joie tumultueuse d'une capitale, et les grands espaces bordés d'architectures sous le ciel pavoisé de nuages.

« On est moderne, — disait Raffaëlli, — par la sensation, par l'idée qu'on a de l'atmosphère morale qui nous entoure, enfin par un jugement plus subtil et différent : Van Eyck a été moderne, Holbein et Dürer ont été modernes, aussi bien que Raphaël, que Carpaccio, ou bien que Velasquez. Watteau a été moderne et Eugène Delacroix a été moderne autant que Courbet et notre ami Manet. Et, je dirai même : plus les grands génies du passé ont été modernes à leur époque, c'est-à-dire, plus ils ont reflété les agitations de leur temps, plus ils restent modernes à travers les âges, parce qu'une époque, par ses caractères essentiels, reste gravée dans notre esprit, que nous la connaissons ainsi, qu'elle représente un effort et un état de notre intelligence en passe de croissance, que nous avons pleine connaissance de ces états passés, comme nous avons conscience de nos états de jeunesse et de nos premières sensations. Voilà le moderne, il n'en est pas d'autre. »

Le 10 juin 1909 Raffaëlli fit une exposition un peu importante chez Georges Petit où il avait pu réunir 221 toiles, une vingtaine de pastels ou dessins et sa série de gravures et de sculptures où la diversité de son art s'exprimait d'une manière éclatante. Il est regrettable que les critiques d'art qui ont parlé légèrement de lui au moment de sa mort ne se soient pas souvenus de cette belle manifestation qui immortalisait l'artiste.

« J'aime les villes, — écrivait-il dans la préface de ce catalogue, — ces agglomérations de monuments anciens et de logis humains, ces concentrations de foules terribles qui se dissolvent si souvent en innocentes flâneries. J'aime mes semblables qui s'agitent comme moi dans cette mêlée avec les mêmes passions et qui sont à la recherche du même bonheur incertain. C'est là qu'ont vécu les miens ; c'est dans cette mêlée qu'ont disparu ou que combattent encore mes amis chers. J'ai tressailli de toutes les douleurs et de toutes les joies qui animent toujours ce peuple de bourgeois, d'ouvriers, de femmes, d'enfants, de misérables voués à la peine de chaque jour, d'esprits vaillants qui acceptent fièrement le sort... Ai-je mis, sans programme, et de toute mon ardeur d'homme et d'humain, un peu de ce tressaillement dans des œuvres d'artiste, depuis les champs noirs de la banlieue jusqu'aux ave-

nues ombragées et fleuries de la ville ? C'est toute l'ambition que j'avoue ici et qui a remplacé, aussi vive, aussi brûlante, la flamme d'enthousiasme de la jeunesse. »

L'enthousiasme des visiteurs répondit à celui du peintre.

Il est allé ensuite à Venise où il a séjourné, et il est bien impossible de souscrire au jugement d'un poète distingué, M. Abel Bonnard, accusant le peintre d'avoir vu la ville de l'Adriatique à travers l'atmosphère de la banlieue de Paris. Rien de moins exact. Raffaëlli a vu, avec son intelligence et



Cl. Crevaux.

VUE DE GAGNES

sa sensibilité, le quai des Esclavons, ses pierres dorées de soleil, son eau d'un bleu vert sous le ciel léger, tantôt bleu, tantôt gris, ses passantes noires. Il a vu aussi les ruelles pittoresques, les sculptures rongées, les façades rouges, tout le dédale et tout l'imprévu de la cité étrange bâtie sur la lagune.

Ce n'est pas seulement par la peinture de tableaux que Raffaëlli s'est exprimé. Il a fourni à la Manufacture des Gobelins le beau carton de tapisserie de la Bretagne. Il me plaît à ce propos d'invoquer l'autorité d'un écrivain d'art de haut savoir et de parfaite probité d'esprit, Gustave Kahn, qui a consacré à Raffaëlli, au lendemain de sa mort, dans le *Mercure de France* (du

1^{er} mars 1924) une étude qui lui assigne sa vraie place, n'en déplaît à ceux qui essaient de le diminuer par des comparaisons inutiles et qui réclament de lui, si intelligent, si profond, dans sa région et avec sa manière, un art qui n'aurait pas été le sien. Mais voici l'apologie raisonnée et irréfutable de Gustave Kahn :

« Raffaëlli est mort. Une des plus pures gloires de notre art pictural va grandir... Il savait tout de son art. La certitude de son exécution assure à ses toiles une longue durée... Les tableaux de lui qui entreront au Louvre y souriront d'une inaltérable jeunesse. Souhaitons qu'ils y soient assez nombreux pour montrer toute la diversité autant que la force de son génie... »

Et voici, spécialement à propos de la Bretagne et de la tapisserie des Gobelins, après avoir décrit les tableaux peints à Plougasnou, à Concarneau, à Quimperlé :

« Est-ce toute la Bretagne à ses yeux ? que vienne l'occasion, il montrera comment il peut synthétiser un pays. Et voici l'occasion, tardive, comme toujours, mais il est encore temps... Dans la série des Provinces, Raffaëlli synthétisera la Bretagne. Raffaëlli est le seul des grands impressionnistes qui élabore une grande œuvre pour les Gobelins, déjà enrichis par d'admirables séries ornementales de Jules Chéret. Mais Chéret vient d'ailleurs. Il a toujours, par l'affiche, fait de la décoration murale. Le triptyque de Raffaëlli fait regretter davantage le long exil des impressionnistes de la commande et de la décoration d'État. Elle démontre ce qu'ils y auraient donné et surtout ce que lui eût pu créer... Il encadre de la surrection totale de la côte dentelée, du large horizon marin, de la crique heureuse, de l'air pur et salin, une évocation de l'âme bretonne, du type et des costumes, autour de la petite église. De la même sûreté qui lui a donné tous les types curieux de la banlieue, les aspects et les gestes des travailleurs du pavé de Paris, il indique le type breton. Il en donne la noblesse de rêverie et de repos, la joie de l'arrêt du travail, l'aspect, dans le sens le plus élevé, du dimanche, dans une admirable clarté. C'est la page moderne la plus spacieuse, la plus belle et la plus complète qu'on puisse voir actuellement au Musée des Gobelins. »

Raffaëlli a été aussi sculpteur. Et c'est par un nouvel emploi de la sculpture et par une forme nouvelle qui n'avait pas été employée avant lui. Quel que soit l'avenir réservé à ses combinaisons de lignes et de reliefs, il s'est inscrit pour un brevet d'inventeur qu'il sera impossible de lui contester. Ce sont des bas-reliefs sans fonds, des silhouettes d'êtres et d'objets, traitées en ombres chinoises quant aux lignes qui les délimitent, mais augmentées du modelé, du relief, de toute la coloration de la lumière et de l'ombre. Raffaëlli a voulu supprimer une convention du bas-relief, celle qui soude le personnage

à la pierre ou au bronze. Ce personnage, il le veut libre, dans son cadre naturel, avec le contact des objets familiers. Il continue à loisir la coulée du bronze, le conduit à exprimer, en sinueux trajets, le meuble sur lequel l'homme est accoudé, la route où il marche, l'arbre qui se profile en avant ou en arrière de lui. Il peut, par une juste indication de perspective, indiquer la lointaine ligne d'horizon, bâtir sommairement un panorama de ville, fixer un nuage. Personne, plus que Raffaëlli ne respecte le grand passé de la sculpture, et il n'y a pas, certes, d'irrespect à vouloir employer cette sculpture à exprimer le



LA ROUTE ENSOLEILLÉE

pittoresque de nos mœurs intimes. Il croit que la statue et le bas-relief sont surtout faits pour décorer des tombeaux, que c'est une forme de l'art dont nous ne pouvons jouir pleinement qu'après notre mort. Il oublie que c'est aussi un art de places publiques et de hauts monuments. Mais, précisément, ce qu'il poursuit ici, c'est un art qui soit le contraire de l'art des ronds-points et des sommets de buttes. La diversion est permise. Il veut l'œuvre sans piédestal, la sculpture d'appartement ou plutôt de muraille. Il accroche au mur la feuille de bronze qui ne tient pas plus de place que le tableau ou le dessin. Tout devient possible, sous une forme de défilé multiple comme la vie. Aucun détail de la vie contemporaine, de cette vie d'aujourd-

d'hui où la sculpture semble s'être achoppée, n'est impossible à inscrire sur ces tableaux familiers. La redingote, la blouse, l'habit, le tricot, y trouvent place sans difficulté. Le paysage y apparaît par un artifice inattaquable, et cette prise de possession semblait jusqu'à présent problématique. L'arbre devant lequel viennent de passer le chiffonnier et son chien ne suggère-t-il pas, avec une précision singulière, l'idée d'un paysage particulier, d'une grande route de pauvres, d'un pays désolé et plat, d'un vent âpre, dépouilleur de branches.

Pour la mise en scène d'attitudes et d'actions humaines, elle se zigzague en méandres de bronze infiniment expressifs. Un homme est assis au cabaret, le coude sur la table. Une voiture à bras, où s'entasse et se hérisse un mobilier strictement composé, monte une pente absolument appréciable par la position des roues dégringolantes, de l'homme qui tire, de la femme qui pousse. Une servante s'arrête en son balayage. Tous les accessoires du métier de rémouleur sont présents autour de l'homme qui active sa pédale, s'acharne sur sa roue, les outils à leur place, la cafetière d'eau à portée de la main. Et ce qui reste à dire, c'est que l'art particulier de Raffaëlli est visible partout, dans ses sculptures, comme dans ses toiles et ses dessins. Son modelé, toujours appliqué et poursuivi dans le sens des objets, est vigoureux et ligneux comme son trait de crayon et sa touche d'huile. Le buste de paysan à la casquette de loutre, le profil de cantonnier sont reconnaissables et se révèlent signés au premier coup d'œil. La servante est saine, coquette et alerte. L'homme au cabaret est accablé de labeur ou de marche, une songerie s'est installée dans sa tête inculte, derrière son front soucieux. Il a la seule joie d'une minute de repos, d'une pipe étroitement tenue en ses doigts et tout près des lèvres.

Raffaëlli a rénové la gravure en couleurs par une série originale que les amateurs d'estampes ont déjà classée, et dont on peut voir la nomenclature feuille à feuille dans le tome XVI^e de l'ouvrage du savant auteur du *Peintre-Graveur illustré*, Loys Delteil. Rentré chez lui après ces séances d'observation en plein air où il se pénétrait des aspects du ciel, des jardinets, des routes, des rues, des bicoques, des palais, des êtres casaniers ou passants, Raffaëlli traçait sur le cuivre, d'une pointe alerte et cursive, d'une écriture qui n'est qu'à lui, le résumé des spectacles qui l'avaient passionné. Le portraitiste a gravé son propre portrait devant son chevalet, coiffé de l'éternel petit chapeau que tous ses amis lui ont toujours connu, à croire que c'est le même qu'il a porté toute sa vie ; ici, il est plein de jeunesse, de sérénité, de réflexion calme devant sa toile. C'est l'effigie que l'on peut concevoir en frontispice de son œuvre. Et voici des figures devant lesquelles s'exerce sa bonhomie ou sa malice, sa finesse de vision, sa pénétration des catégories sociales : femmes au saut du lit, au tub, à leur toilette, l'actrice en voyage

parmi ses malles et ses caisses, ses corsets et ses chapeaux, l'actrice sur la scène, gantée, empanachée, prompte au jeu de l'éventail et à la répartie, femmes qui lisent un livre, le *Jardin de la vieille fille*, bonne créature à bonnet ruché, à fichu blanc croisé, à lunettes, arrosant ses pots de fleurs sur l'appui de sa fenêtre. Puis, de nombreuses pièces, le centre de l'œuvre de Raffaëlli, sa Banlieue, aux aspects et aux ramifications d'une si extraordinaire variété. L'artiste l'a vue d'ensemble, panoramiquement, avec des gra-



QUAI DES ESCLAVONS, A VENISE

vures comme les *Fortifications*, aux terrains vagues, aux usines pressées, aux tuyaux qui fument sur l'horizon tragique ; comme la *Gare du Champ de Mars*, paysage fait de lignes de rails parallèles et entrecroisées, où court une minuscule locomotive, en avant des maisons basses, des cheminées élancées, des fumées jaillissantes rejoignant les nuages. Après, c'est tout le voyage, au bord de la Seine, d'Asnières à Bezons, la route d'eau qui enserre et traverse la région, les usines sombres, les arbres tristes, les semblants de villages autour de l'éteignoir d'un clocher, les fabriques noires sous la neige,

les fumées sur le ciel livide, la désolation de l'hiver, de la glace, du froid, le terrain crevé par des carrières ; les routes boueuses où quelques grands arbres maigres sortent des gravats, où quelque chemineau ou chiffonnier erre, avec son chien, parmi les ornières ; les terres bouleversées où une vieille femme, suivie de deux poules et d'un chien crotté, apporte un sac auprès d'une barrière délabrée : du linge qui sèche entre deux piquets ; un cheval moribond qui rêve ses dernières heures, la tête pendante, debout sur un monticule pelé ; des ânes déformés par l'attelage aux charrettes et qui prennent un peu de bon temps sur l'herbe rase d'une prairie, en compagnie de poules ; des tombeaux qui roulent par des paysages dévastés ; un traîneur de route qui fuit devant l'orage ; les cabanes et les chaumières avec leurs enclos, leurs gens, leurs bêtes ; soudain la gaité d'une rue ombragée de verdure naissante du printemps et traversée par les petites voitures et les femmes aux provisions ; le grand-père en promenade avec sa petite-fille ; le sapeur avec la cuisinière ; l'ouvrier attablé devant la cabaretière ; l'homme assis sur le talus, son chien auprès de lui, tous deux cassant la croûte ; les deux compères sur le banc ; le chiffonnier éreinté qui a jeté bas son fardeau, comme le bûcheron de La Fontaine ; le cantonnier sur sa borne de Paris, 4 k. 1 ; le marchand d'habits ; le terrassier à la décharge ; la raccommodeuse de paniers ; le rémouleur poussant sa voiture ; le bonhomme célèbre qui vient de peindre sa barrière ; et tant d'autres jusqu'à cette Route et à cette Place de la Révolte, traversées par tant de types divers en avant desquels se tient la bonne femme avec sa boîte à lait, femme du peuple d'allure à la fois passive et héroïque. Des décors se suivent, splendides, brillants, animés par l'existence urbaine, par la foule qui joue, à travers les décors des rues, son immense rôle de figuration. Imaginez une féerie où la toile se lève sur la Seine, ses ponts, ses bateaux, la silhouette de la Cité, hérissée de flèches et de tours, où les aspects se succèdent, déploient le mouvement de la vie autour de la Madeleine, sur le boulevard des Italiens, devant le Cirque d'Hiver, au chevet de Notre-Dame, place de Saint-Germain des Prés, place de la Trinité, esplanade des Invalides, à la grille des Tuileries, au jardin du Luxembourg, au Grand Prix de Paris. Série étonnante de divination et d'exécution, où tout est vivant, les pierres des maisons, les nuages du ciel, comme les voitures qui passent, comme les passants qui longent les maisons et qui traversent la chaussée.

Raffaëlli n'avait plus qu'à conter ses voyages par la gravure, comme il l'a fait par la peinture. Il n'y a pas manqué, et nous y avons gagné les séries de cuivres gravés en honneur de la Bretagne et de Quimperlé, du Midi d'Avignon et de Cagnes, belles routes, vieux sentiers, arbres centenaires, pierres dorées par le soleil.

Dans sa préface au catalogue de l'exposition de ses nouvelles gravures

en couleurs chez Devambez en 1907, Raffaëlli conte ses premiers essais :

« Ce fut en 1889 que je commençai des essais de gravures en couleurs. Ils ne me donnèrent que peu de satisfaction. Je m'enquis alors d'un graveur auquel je pusse demander quelques conseils, mais de tous côtés on me répondit qu'aucun graveur ne faisait de la gravure en couleurs et je me rendis compte, de cette façon, que cet art était alors complètement abandonné et que j'étais le seul à m'en préoccuper. Cependant, cette idée de faire renaître cet art, je n'étais réellement pas le seul à l'avoir car, simultanément, il se



Cl. Brend'Amour.

VUE DE VENISE

manifesta des recherches dans ce sens ; Henri Guérard, cette même année, exposa quelques essais, guère plus brillants que ne l'étaient les miens. Et Charles Maurin, à son tour, vers 1892, exposa d'autres tentatives, qui ne furent guère plus goûtées. En 1892 aussi, miss Mary Cassatt publia chez Durand-Ruel une suite de dix planches en couleurs, celles-ci très charmantes. Cependant j'arrivais à des résultats satisfaisants de mon côté, puisqu'en 1893 la maison Boussod, Valadon et C^{ie} m'acheta six planches qu'elle publia sous le titre : *Les Petites gens*. En cette même année de 1893, Eugène Delâtre exposait une eau-forte en couleurs, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, et je donnais une planche en couleurs dans la publication

célèbre : *l'Estampe originale*. En 1894, M^{me} Marie Gautier exposait au Salon trois croquis qu'elle qualifiait d' « essais de gravure en couleurs ». J'exposai moi-même, cette année-là, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, sept gravures en couleurs dont plusieurs imprimées à l'aide de cinq planches entièrement gravées à la pointe sèche, par hachures, tout comme on peint un tableau à coups de pinceaux, ce qui était un procédé nouveau. En 1898 je fis enfin la première exposition de gravures en couleurs qui fut jamais faite, chez Bing. Elle comptait au catalogue 30 gravures originales en couleurs. Roger Marx écrivit pour le catalogue de cette exposition une très remarquable préface. Et, si je rappelle ce fait et cette date, c'est pour dire que la gravure en couleurs était alors si peu connue que plusieurs critiques parlèrent de mon exposition comme d'une exposition d'aquarelles.

« Ce fut alors que le mouvement s'étendit et que plusieurs jeunes gens s'exercèrent à cet art. Plus tard ils vinrent me trouver et me demander d'être leur président dans une Société devant faire des Expositions. » Et Raffaëlli ajoute que si la Société ne se manifesta pas plus tôt, ce fut faute de trouver une Salle d'exposition : c'est seulement en 1904 que Georges Petit prêta une salle de son hôtel de la rue de Sèze.

Illustrateur de livres, Raffaëlli a scruté et exprimé des œuvres comme *Claude Gueux*, de Victor Hugo ; *Germinie Lacerteux*, d'Edmond et Jules de Goncourt ; les *Sœurs Vatar*, de J.-K. Huysmans, et les *Croquis parisiens* du même écrivain ; les *Contes de ma chaumière* d'Octave Mirbeau ; les *Types de Paris*, ample série de dessins illustrant un texte écrit par tous les écrivains, illustres ou débutants, auxquels s'adressa l'artiste ; *Le Dernier jour d'un condamné*, de Victor Hugo ; *J. F. Raffaëlli*, avec des pointes sèches et reproductions de dessins et tableaux, par Arsène Alexandre ; un *François Villon*, orné d'une aquarelle originale ; *L'Assommoir*, avec le portrait d'Emile Zola ; *A rebours*, avec le portrait d'Huysmans.

Ecrivain, il a écrit, non seulement des brochures : le *Caractérisme*, pour son exposition de 1884 ; *Impressions d'un impressionniste en Amérique* ; *De Honfleur*, pour une série de peintures et de dessins d'une saison de vacances ; et aussi un livre, un vrai livre, rare d'esprit, curieux d'observation, de bonhomie, de malice, d'enthousiasme, le livre des *Promenades au Louvre*, où les aperçus savants et imprévus surgissent à chaque page ; beau livre pour lequel Maurice Barrès écrivit une préface où il résume nonchalamment ses idées sur l'art en rendant cet hommage à l'auteur : « Remercions Jean-François Raffaëlli, qui publie ce charmant ouvrage dénué de pédantisme sur le Musée de Peinture du Louvre. Voici un grand artiste qui vient se promener avec nous parmi les œuvres qui firent l'objet perpétuel de sa méditation. On le félicitera de n'avoir pas forcé le ton et surtout d'avoir su dire et faire

comprendre de mille manières que ce que l'on admire dans un tableau, ce n'est pas la couleur, ni le dessin, mais plus profondément la qualité de l'âme de l'artiste au moment où il peignait. » C'est peut-être un peu risqué comme opinion sur la couleur et la forme, mais cela est vrai tout de même, cette réserve faite, et Raffaëlli s'est chargé d'ailleurs de tout démontrer par des pages vraiment délicieuses et belles, sur les Lenain, Lebrun, Watteau, Chardin, David, Prudhon, Corot, Millet, Ingres, Manet, et sur l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, la Flandre, la Hollande, l'Allemagne, — tout le livre !

Je ne puis résister non plus à citer une page de l'étude écrite par Raffaëlli dans le numéro de la *Revue Indépendante* de février 1888, sur le *Caractère des lignes*, où il se trouve avoir énoncé d'avance la critique du cubisme, maladie géométrique qui sévit dans une région de la peinture il y a quelques années. Il s'exprimait ainsi avec une parfaite lucidité :

« Les lignes, les formes et les volumes géométriques, ont le don particulier de gêner notre sentiment esthétique.

« Il est évident que le *cube* ne nous donne aucune espèce de sensation. Nous sentons que nous nous trouvons là en face de quelque chose d'absolu avec quoi il nous répugne de discuter. Nous ne discutons pas un instant ; et nous ne nous arrêtons pas plus à examiner ce *volume*, si indifférent à notre sensibilité... Le carré, le rond, l'ovale parfait, ne nous arrêtent pas davantage. Nous subissons ces abstractions ; et c'est toute l'attention que nous pouvons leur accorder. La boule ronde, la sphère, nous semble aussi, ce qu'elle est, une convention... L'absolu de ces formes nous éloigne... Dans leur ensemble, ces lignes, ces formes et ces volumes ne doivent pas nous toucher parce qu'ils ne sont pas *naturels*, attendu qu'ils n'ont pas leur modèle dans la nature, où rien n'est droit, rien n'est rond, rien n'est carré, rien n'est cubique, rien n'est ovale, tout comme rien n'est noir-noir, ni rien n'est blanc-blanc. Parce qu'enfin, par leur absolu, ils se placent en dehors de tout sentiment, de tout caractère, de toute passion ; — qu'ils ne sont pas en un mot le fruit amoureux d'un tempérament, mais bien plutôt la combinaison extravagante et nécessaire d'ingénieurs et de géomètres ayant besoin de limiter leurs pensées ; — et que l'art commence où commence la passion, la sensibilité, le mouvement, les sentiments tumultueux, et l'amour. »

En conclusion, il faut affirmer hautement que celui-ci a été un homme de son temps, un moderne ayant les passions de son époque, un combattant d'art au plus fort de la mêlée contemporaine. Puis, le malheur s'est abattu sur lui. Il a assisté, tourmenté par la guerre, pendant plusieurs années, à la diminution de son activité, lui, si passionné de voir et d'exprimer. La maladie cruelle l'a assailli, l'a réduit, jour par jour, heure par heure, entre la désola-

tion de sa compagne fidèle et de sa fille bien-aimée. Enfin, il est tombé, vaincu par la mort.

Je m'arrête, sans dire davantage la douleur des siens, de tous ceux qui l'ont connu, admiré, aimé. Son talent méritait l'admiration. Son caractère sûr, loyal, dévoué, méritait l'amitié, que lui aussi, ressentait si vivement et exprimait si tendrement. Son désintéressement fut absolu. On peut, au dernier jour, lui rendre cette justice qu'il n'a fait aucune concession à la mode, que son art n'a pas servi d'enjeu à la spéculation. Ce joyeux compagnon, ce plaisant discoureur, ce philosophe perspicace, cet ami sûr, a mené une existence d'artiste exemplaire. Et il est parti sans faste officiel, sans ce bruit d'échos et de chroniques qui accompagne les « célébrités parisiennes », lui, le grand peintre de Paris et de sa région. Mais un rayon de la gloire viendra dorer sa tombe.

GUSTAVE GEFFROY





Cl. Librairie de France.

LES JEUX DES LAVEUSES
DÉTAIL DE *La Légende de Nausicaa*
(Appartient à M. Marcel Kapferer.)

A PROPOS DE L'EXPOSITION MAURICE DENIS

DANS cette exposition doucement triomphante où il réunissait son œuvre de trente-cinq ans, deux portraits de l'auteur retenaient l'attention. Le premier est un petit tableau de 1889 qui nous montre le peintre dans sa vingtième année. Le jeune homme s'y présente de face devant une fenêtre qui laisse, à travers ses rideaux, deviner un paysage. Le visage rond, imberbe, forme une boule ingénue qu'éclairent des yeux limpides ; on voit, suspendue près de la joue dans un mouvement réfléchi, la main qui tient la brosse. Un dessin très serré a servi à la préparation. Il n'y aurait rien de remarquable dans la physionomie, sans un air de franchise et de courage, sans une expression d'attention bienveillante, enfin sans la beauté d'un front calme, imaginaire, qui couronne cet ensemble de traits un peu quelconques, comme ces paysages où l'on ne voit que le ciel. A l'âge où les jeunes gens ne détestent pas l'affectation, on est séduit par le charme de ce visage ouvert, par l'absence de manière, la droiture évidente et une modestie d'allures qui s'accorde avec l'allégresse, la confiance et la pureté du regard.

Les mêmes traits se retrouvent encore reconnaissables dans le beau portrait de 1919. Le peintre a cinquante ans ; il est au faite de sa carrière ; il se montre, au crépuscule d'une journée d'été, nu-tête, devant la terrasse de sa belle demeure de Saint-Germain. Il est là, installé dans ses expériences et

dans ses habitudes, appuyé fortement sur son œuvre passée, toujours ferme, intrépide, paisible ; le poil légèrement grisonnant argente le bord des tempes, et le soir, qui descend, baigne son visage plus mûr d'une ombre de mélancolie. La forme est devenue plus massive avec l'âge ; l'exécution se simplifie, la main se fait plus nerveuse et plus impatiente. Le caractère méditatif, l'élévation de la pensée se font plus absorbants ; l'homme, qu'on a devant les yeux, est de plus en plus envahi par le monde intérieur ; il règne plus que jamais sur un ordre de réalités qui n'a rien de commun avec les perceptions des sens, et qu'il affirme à mesure d'une manière plus tranchée et plus monumen-



Cl. Librairie de France.

PORTRAIT DE MAURICE DENIS
PAR LUI-MÊME, 1919

tales. Et cependant, entre ces deux images du débutant dans sa chambrette et de l'artiste célèbre, en possession de toute sa gloire, nul hiatus, nulle contradiction. C'est le même homme, le même talent qui se déploie devant nous, avec sa magnifique douceur et la majestueuse unité de sa vie.

Ce ne sont pas les seuls portraits que M. Maurice Denis nous ait faits de lui-même ; soit seul, soit entouré des siens (sa femme, ses enfants, ses amis), aux diverses époques de sa vie, la moitié de ses tableaux n'est guère que son histoire ; et l'autre, à le bien prendre, n'est pas moins personnelle. « Je n'ai jamais peint que moi-même », lui est-il arrivé de dire dans une occasion solennelle. Sans doute, tous les peintres ne font guère autre chose. On peut cependant distinguer les peintres qui se racontent et ceux pour qui la peinture est

surtout un moyen de décrire les faits extérieurs ; ceux pour qui la peinture consiste à représenter les choses, et ceux qui s'en servent plutôt pour peindre des sentiments. M. Maurice Denis appartient à cette seconde famille. Il y a dans son beau génie quelque chose à la fois d'intime et d'expansif, de cordial et de rêveur, un mouvement général du dedans au dehors. La nature a fait de lui un lyrique, un de ces poètes qui sous toutes les formes se bornent à décrire les états de leur cœur, et ainsi nous parlent du nôtre, pour qui toutes



Cl. Librairie de Franco

LE DESSERT AU JARDIN
(PORTRAITS DE L'ARTISTE ET DE SA FEMME)

les réalités n'ont guère qu'une valeur de sentiment, et dont la vie est faite de l'étoffe de leurs songes.

C'est de la boutique du père Tanguy et de l'auberge Le Gloarec, à Pont-Aven, que sortit, il l'a dit plus d'une fois lui-même, le talent de M. Maurice Denis. A cette date des environs de 1890, la jeunesse traversait une crise singulière. On était excédé de trente ans de naturalisme. L'art se mourait de platitude et de vulgarité. On sentait de tous côtés le besoin d'autre chose. Une inquiétude, un frisson nouveau faisaient frémir les âmes. C'était le temps

de la pitié russe, du wagnérisme, de l'ibsnisme, du symbolisme. De là l'ascendant d'un maître ésotérique comme Gustave Moreau, la popularité d'un Carrière, et la gloire grandissante qui couronna les derniers jours d'un Puvis de Chavannes. Le premier tableau conservé de M. Maurice Denis est une petite esquisse d'un *Homère parmi les bergers*, qui trahit l'impression que le jeune homme de dix-huit ans avait reçue du maître de l'*Enfance de Sainte-Geneviève*. Dans le petit groupe de peintres qui s'intitulaient les *nabis*, comme d'autres, soixante ans plus tôt, s'étaient appelés les *Nazaréens*, on se montrait préoccupé des recherches hiératiques d'un Seurat, des leçons mystiques d'un Père Didier et de l'école de Beuron, des poursuites singulières d'un Odilon Redon, qui stylisait des fleurs et en faisait sortir une âme, un sens étranges. Mais, dans cette réaction contre le sensualisme et le matérialisme, deux maîtres à cette époque jouent le rôle principal et devaient exercer sur les idées du jeune peintre une action décisive. L'étonnant Gauguin lui fit prendre en grippe le trompe-l'œil, le relief, l'effet, et lui apprit que la peinture a mieux à faire que d'entreprendre une vaine concurrence à la réalité ; il lui fit entendre que l'art est une convention, un univers à part, et que c'est un enfantillage de rendre, sur une surface à deux dimensions, la saillie de la nature. Quant à Cézanne, le grand *Hommage*, où l'on voit M. Maurice Denis, au milieu de ses camarades (O. Redon, Sérurier, Vuillard, Roussel, Bonnard), admirer une nature morte du solitaire d'Aix, et la petite étude qui le représente au travail, la palette à la main, sa toile retenue au chevalet par des pierres, de crainte du mistral, devant la forme auguste de la montagne Sainte-Victoire — ces deux tableaux sont le manifeste du culte que la jeunesse a voué depuis vingt-cinq ans au vieux maître du Jas de Bouffan. M. Maurice Denis reconnaissait en lui, malgré les bégaiements, les barbarismes de la forme, l'initiateur de la méthode anti-impressionniste, le restaurateur de l'art construit, le peintre qui voulait faire *du Poussin sur nature*.

Au reste, quelque impression que dussent faire sur lui ces grands autodidactes, M. Maurice Denis ne leur ressemblait guère. Tout en se croyant leur élève, il faisait tout autre chose. Il n'a jamais eu la notion du « volume », qui est le principe de Cézanne et l'origine du cubisme. Il n'a pas davantage le sens de ces valeurs de tons, qui donnent à certains morceaux de Cézanne la profondeur et la puissance de fragments de Titien. Il demeure plus spontané, moins systématique que Gauguin. Dès ses premiers ouvrages surtout, on pouvait conclure qu'à ses yeux ces questions de forme comptaient peu par elles-mêmes et que l'important était ailleurs. Ces premières œuvres, comme il arrive, séduisent par un goût du rare, du précieux, par un raffinement de la tonalité, par une gracilité de lignes quintessenciées. Ce sont des princesses de roman, des allégories un peu vagues, comme reflétées dans des

eaux mortes ou des miroirs ternis, des figures souples, languissantes, d'une longueur exagérée, des fantômes effacés comme ceux des tapisseries. Nuances éteintes, crépusculaires, teintes plates, sans saillie, tenues dans une grisaille mauve, gestes lents, indécis, harmonies raffinées, d'une délicate mièvrerie : tout cela rappelle à merveille ces subtilités découragées, ces gracieuses neurasthénies qui furent le fin du fin au temps des décadents, les romances de Verlaine, les mélodies de Fauré, les liquides arpèges de Debussy. On voyait dans ces œuvres charmantes un garçon beaucoup mieux portant qu'il ne le croyait, nullement atteint du mal du siècle, mais ayant la vul-



Cl. Librairie de France.

LES MOINES DE BEURON

garité en horreur, et déjà décidé à faire de l'art autre chose que la copie des faits, — une musique et une poésie.

Mais un double événement devait arracher le jeune *nabi* aux curiosités de cénacle et déterminer sa carrière. Il vit l'Italie de bonne heure et passa à Fiesole sa première année de mariage. Ce furent des noces avec la grande nature et la grande tradition. M. Maurice Denis appartient à cette race de peintres de chez nous qui, de Poussin à Corot, trouvèrent sur le sol de la mère latine leur patrie véritable et la forme de leurs idées. A divers intervalles, il devait retourner en Italie et, par les seules études qu'il en a rapportées, on pourrait illustrer les étapes de son art et écrire l'histoire de son voyage vers la beauté. Il vit Rome, et il n'a rien fait à mon gré de plus parfait que

certaines études de la Ville Eternelle. Avec une audacieuse candeur, il va s'asseoir devant les motifs de Corot, au Forum et au Palatin, sur la voie Appia, devant la vasque du Pincio, où se recueille le soir l'âme de la ville divine ; il ne recherche nullement les thèmes inédits, persuadé au contraire que l'essentiel est d'avoir, sur les plus vieux sujets, quelque chose de nouveau à dire. Et en cela, il sent à la manière classique. Mais sa naissance spirituelle date vraiment de son premier contact avec Florence : ses idées de prédilection le reportent toujours vers ces doux paysages de Toscane et d'Ombrie, où s'est élaborée, dans une atmosphère chrétienne, la pensée de la Renaissance, et où fut chanté avec la voix de l'allégresse parfaite le *Cantique des créatures*.

De ce bain d'Italie, de ce long séjour parmi le monde des fresques, au couvent de Saint-Marc ou dans la basilique d'Assise, les idées de l'artiste sortirent transformées. Elles prennent dès lors leur direction définitive. Sans doute, ce n'était pas la première fois depuis un siècle que les peintres se tournaient vers les exemples des Primitifs et venaient se rafraîchir aux sources de la peinture. Ingres s'était fait traiter de gothique, et une école anglaise célèbre avait pris le nom de préraphaélite. M. Maurice Denis adora à son tour ces vieux maîtres, mais d'une manière originale ; il les aima sans archaïsme, comme des contemporains de son âme, pour leur éternelle jeunesse et leur actualité. Il se reconnaissait leur frère. Il a fait d'après eux quelques rares études, copiant parfois un fragment d'Angelico ou de Piero della Francesca, pour se donner le plaisir d'imiter avec sa palette la gamme claire, la surface nacrée et soyeuse de la fresque. D'autres fois il s'est plu à laisser jouer dans sa mémoire de gracieuses réminiscences : de petits personnages en chausses florentines animent le fond du portrait de M^{me} Ernest Chausson ; ailleurs, une vision printanière, des couples bienheureux qui s'embrassent, semblent une variante du *Paradis* du moine de Fiesole.

Mais dans l'ensemble, rien de moins érudit que sa manière de comprendre et d'imiter les vieux maîtres. Ce qui le frappe, chez eux, c'est la naïveté, c'est-à-dire non la gaucherie, qu'il s'agirait de reproduire d'une manière artificielle, mais précisément le naturel, le caractère vivant de leur art. Il retrouve en eux une chose bien oubliée : la notion de l'importance du sujet en peinture. C'était un dogme, dans l'école naturaliste, que la pensée ne compte pas, ou n'est qu'une tricherie qui détourne l'artiste de son véritable objet, que tout, dans l'art de peindre, est affaire d'exécution. Toute peinture matérialiste conduit naturellement à la formule de l'*art pour l'art*, de l'expression indépendante des choses représentées. Tout intérêt moral, qui s'ajoute au tableau, tout élément intellectuel devient suspect de *littérature* ; et il faut avouer que les derniers romantiques avaient fait une consommation de vignettes, de drames, d'intrigues, d'anecdotes, qui devait déconsidérer ce

qui subsistait encore de la peinture d'histoire. Mais il est bien facile de voir que la peinture, quoi qu'elle fasse, n'a jamais trouvé le moyen de se passer de sujets, ou du moins de motifs : une nature morte en est un, aussi bien que le corps d'une Vénus ou d'une Vierge. Et si, aux éléments plastiques, ce motif ajoute la ressource d'éléments poétiques ; si le pittoresque proprement dit comporte en outre l'expression de certains rapports humains, émotion, tendresse, compassion, pitié, amour ; si le *Bœuf écorché* de Rembrandt est quelque chose de moins que son *Bon Samaritain* ou ses *Pèlerins d'Emmaüs*,



Cl. Librairie de France

DÉCORATION DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL
(Genève)

on voit qu'il y a tout de même une hiérarchie des sujets, et que rien n'est plus faux en art que la théorie de l'insignifiance ou de l'indifférence des idées.

En d'autres termes, la peinture s'anémiait faute de vie morale : c'est cette vie spirituelle dont le jeune homme avait eu le pressentiment précoce, et qu'il voyait ruisseler maintenant avec ravissement aux tableaux d'autels et aux longues « histoires » peintes par les vieux maîtres sur les murs des églises. Il lui sembla que l'art n'avait qu'à perdre à se séparer d'un texte, à divorcer d'avec la pensée. Chose curieuse ! Depuis Delacroix, qui illustrait Shakespeare, Dante, Goethe, Byron, aucun grand peintre n'avait plus illustré un livre : hormis quelques spécialistes, dont le dernier fut Gustave Doré, la

fin du ^{xix}^e siècle n'a plus produit de livres à figures. La crainte de passer pour un artiste « littéraire » avait produit ce résultat. M. Maurice Denis osa braver ce préjugé. Une partie de son œuvre, et peut-être la mieux assurée de survivre, l'artiste l'a déposée, comme les vieux enlumineurs, dans les marges de ses poètes ou de ses auteurs préférés. C'est tour à tour l'*Eloa* de Vigny, le *Sagesse* de Verlaine, la *Sainte Thérèse* de Claudel, ou encore l'*Imitation*, la *Vie de Saint Dominique*, *Frère Genièvre*, les *Fioretti* : la poésie contemporaine, la suavité franciscaine nourrissent son imagination et composent le monde où se meut son esprit. De beaucoup de peintres d'aujourd'hui, on peut se demander s'ils ont jamais ouvert un livre, entendu un concert : rien en eux ne dénonce les contemporains d'un Jammes ou d'un Péguy, d'un Franck, d'un d'Indy, d'un Ravel. On est stupéfait de leur manque de curiosité, de culture. Tout se réduit pour eux à d'arides questions de forme. Voilà un reproche qu'on ne pourra jamais faire à M. Maurice Denis : il a participé d'une manière originale à toute la vie intellectuelle de notre temps, et son œuvre s'en est bien trouvée.

Mais de ces sujets, à la fois par conviction intime et par inclination d'artiste, les plus beaux et les plus humains lui ont paru de bonne heure être les sujets religieux. C'était un répertoire de thèmes connus de tout le monde, dont les principaux personnages sont associés depuis des siècles à la vie morale de l'humanité, comme des compagnons et des consolateurs, amis et confidents célestes de nos larmes et de nos joies, héros d'une légende qui émeut directement en nous la sympathie la plus touchante, en donnant un sens divin aux choses communes de l'existence : qui verra une *Nativité*, une *Mise au tombeau*, sans y sentir le mystère de la vie et de la mort ? Ces grands sujets, traités d'âge en âge par tous les peintres, enrichis de mille souvenirs des chefs-d'œuvre du passé, de toutes les émotions humaines qui s'y attachent, ont une existence artistique vraiment privilégiée : l'antique poésie vit toujours comme au temps où l'art chrétien était le livre des illettrés. Il est étonnant, quand on y songe, que le dernier siècle se soit presque entièrement privé de ce trésor, patrimoine de tous les peintres, depuis Giotto jusqu'à Véronèse et à Rubens. Pour un artiste tel que M. Maurice Denis, décorateur par vocation, cherchant instinctivement l'espace et l'auditoire, aimant ce qui unit, ce qui sert de lien et de ciment entre les hommes, rien ne pouvait être plus tentant que le rôle des vieux maîtres, qui ont illuminé de récits et d'histoires la paix des vieilles églises.

Il ne saurait être question d'énumérer ou de décrire tous les ouvrages religieux de M. Maurice Denis : de la chapelle du Vésinet à celle du collège Sainte-Croix, de l'oratoire du baron Cochin à l'abside de Saint-Paul de Genève, des nobles esquisses des *Béatitudes* (chez M. Gabriel Thomas) au Chemin de



L'ANNONCIATION

PAR M. MAURICE DENIS

(Appartient à M. André Péraud.)

croix et à la voûte de la chapelle du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye et aux cartons de vitraux de Notre-Dame du Raincy, il n'y a guère un de ces ouvrages, aujourd'hui populaires, qui à son apparition n'ait été salué et commenté ici. M. Maurice Denis aura fait ce charmant miracle, de rajeunir une tradition. Par une grâce spéciale de sa nature, à force de tact et de goût, il a su éviter en ce genre jusqu'à l'apparence de l'imitation, et cette sécheresse qui glace les œuvres d'un Hippolyte Flandrin ou celles des Préraphaélites. Car j'avais tort de dire, il n'y a qu'un moment, que le *xix^e* siècle n'a fait aucun effort pour se donner la gloire d'une école religieuse : depuis le *Génie*



Cl. Librairie de France.

CHÉMIN DE CROIX DE LA CHAPELLE DU PRIEURÉ
(Saint-Germain-en-Laye.)

du christianisme, la question du merveilleux chrétien s'est posée aussi bien pour les peintres que pour les poètes. Rien de plus froid, en général, que ce qui s'en est inspiré. D'où vient que M. Maurice Denis nous touche ? C'est qu'il a compris que le merveilleux n'est pas une machine poétique, mais qu'il réside tout entier dans le cœur et le sentiment. Il demeure en toute chose naturel, spontané ; jamais les scènes de l'Évangile ne lui sont apparues comme des faits révolus une fois pour toutes et appartenant au passé : elles se renouvellent tous les jours, elles sont présentes dans notre existence quotidienne ; elles sanctifient la vie entière. Le drame de l'Incarnation n'est pas plus éloigné de nous que la messe. Les formes de la liturgie, les gestes sacerdotaux, la soutane des acolytes et des enfants de chœur, les cornettes des

religieuses, le voile de mousseline et le chapeau de fleurs des premières communiantes, tous les actes du culte catholique sont des réalités à la fois positives et empreintes d'un sens surnaturel. Il y a toujours des pêcheurs et des centurions, qui sentent le besoin des choses infinies ; toute auberge est une scène où peut se révéler soudain une lueur céleste, s'entendre une parole d'espoir, se produire le passage du revenant divin. Un équipage de chasse, où l'on reconnaît le baron Cochin et sa famille, figurera aussi bien la légende



Cl. Librairie de France.

SAINTE ÉLISABETH

de Saint Hubert, que le défilé des Médicis et des Paléologue à la chapelle Riccardi représente le cortège des Mages et des rois de la terre, venant adorer l'enfant Jésus. Une jeune mère nous fera toujours penser à une Madone, et un nouveau-né, avec ce qu'il apporte d'innocence et de joie, fera toujours croire pour un moment à une vie meilleure, à quelque chose qui peut s'appeler le bonheur, l'amour, le salut.

Cette familiarité, cette tendresse, cette manière directe et aimable de sentir, de marier la terre et le ciel, de nous représenter les choses comme les éléments d'une fête spirituelle, de peindre le côté heureux, délicat de la vie,

ce charmant optimisme pour lequel la famille, le ménage, les enfants, la réalité tout entière deviennent des sujets de louange et d'allégresse, forment la nuance originale de la pensée de M. Maurice Denis. Son art n'est nullement séparé de sa vie : la beauté des arbres, les souvenirs de la terrasse de Fiesole, le vallon de Mareil, qui est son horizon de chaque jour, les rochers de Perros-Guirrec, sa famille, ses amis, tous ces motifs de son bonheur intime, se reconnaissent dans ses peintures, comme nous retrouvons chez Rubens sa sensua-



Cl. Librairie de France.

SOIR SUR LA TERRASSE

lité généreuse, son luxe, ses statues, ses lectures, ses deux femmes, ses fils, ses chevaux et ses chiens. Personne n'est moins compassé ou moins académique. Il est vrai que cette sensibilité radieuse suppose, sinon des partis pris, du moins certaines limites, certaines habitudes qui ne vont point sans faiblesses. M. Maurice Denis semble, jusqu'à présent, dénué du génie dramatique. Il répugne aux mouvements violents, aux raccourcis, aux effets pathétiques qui trouent et agitent la toile ; son âme répudie les ombres et conçoit la lumière comme une nappe égale. Il prend naturellement dans la réalité les éléments superficiels, ce qui brille, chatoie, rayonne, charme, illu-

mine : il suffit de comparer sa vue d'Avila, par exemple, avec celle qu'en a faite Charles Cottet, pour comprendre quel genre de convention la nature de son talent impose aux objets réels, dans quel sens elle les simplifie, de quels accents elle les dépouille, sans qu'il soit aisé de discerner dans quelle mesure ce sacrifice est inconscient ou volontaire. Cette vision heureuse supprime de la nature le caractère tragique ; elle élimine les dissonances, les sombres aspérités des choses. Elle les présente toujours à l'état d'harmonie. Le dessin de l'artiste, à la fois excellent, clair, lyrique, un peu flottant, a les mêmes qualités qui tiennent à sa façon de voir et de sentir : la forme est exempte de recherches, comme une enveloppe générale qui se contente de rappeler ou de signaler les choses, telles qu'elles apparaissent de loin, simplifiées par la mémoire, sans détails et sans accidents, à l'état de silhouettes et de signes poétiques. Elles valent par l'arabesque et la disposition, plutôt que par les minuties de l'exécution, qui du reste, à distance, seraient perdues, imperceptibles. On ne saurait exiger d'une parole oratoire, destinée à frapper par le mouvement et l'ensemble, les ciselures de l'écriture artiste. Tout cela est subordonné à des vues supérieures et à des perspectives à grande portée, qui ne sont pas celles du tableau bourgeois et hollandais. Il suffit que ce soit un style parfaitement homogène, où les dons naturels deviennent des mérites raisonnés, où l'instinct du poète se fortifie de calculs et de réflexions, pour former cette combinaison idéale, ce monde spacieux, aéré, vivant et rêvé à la fois, qui est le monde propre à M. Maurice Denis.

C'est dire que ce grand artiste a rendu en peinture ses droits à l'imagination, à ces facultés d'invention, de composition, de rythme, d'équilibre, auxquelles les bons juges accordaient autrefois le premier rang dans les arts. Le tour heureusement classique de son esprit, le regard bienveillant qu'il porte sur la vie, son sentiment peu exclusif, n'ignorant que le mal, sa nature saine, son goût charmant de la beauté, devaient même le conduire à des conséquences nouvelles. Il peut paraître singulier que ce peintre religieux soit parmi nous presque le seul peintre qui ait accueilli les mythes et les fables du paganisme. Il se nourrit d'ambrosie ; il fréquente le Parnasse et les Muses, comme il écoute les concerts et les cantiques des anges. Il ne serait pas éloigné de dire, tant il fait crédit à la Nature : tout ce qui est humain est sacré. C'est par là qu'il est le plus homme de la Renaissance ; il lui souvient toujours de la Chambre de la Signature, où le christianisme a voulu faire sa paix avec l'antiquité et réconcilier les deux moitiés de l'histoire, Homère et l'Évangile, Platon et saint Thomas d'Aquin, fondre en une seule harmonie les deux plus nobles traditions de l'humanité. Rien de plus catholique en un sens, que le touchant paganisme de l'*Histoire de Psyché*. Je me souviens qu'en ayant loué quelque part la délicate volupté, le peintre Eugène

Burnand me reprit de cet éloge, et me fit l'honneur de m'écrire pour me demander si un artiste chrétien pouvait se permettre l'expression d'un pareil sentiment. Ce scrupule, je pense, n'a jamais effleuré M. Maurice Denis. La nature, la beauté ne lui paraissent point coupables. La forme humaine a l'innocence et l'éclat de la fleur. La créature lui semble toute fraîche sortie des mains de Dieu, avant la chute et le péché. Peut-être fallait-il pour cela le tempérament particulier de l'auteur, son absence d'arrière-pensée, sa



Cl. Librairie de France.

PLAGE AU CANOT

candeur d'expressions lointaines et virginales, qui se bornent à l'apparence des choses, n'en retiennent que les contours, leur laissent leur velouté. Avec le dessin de Degas, l'émotion charnelle d'un Renoir, l'illusion devient impossible. Au contraire, les nudités de Maurice Denis semblent créées à l'état de grâce. Ses Muses sont les sœurs de ses anges. Elles ont la même onction, la même vérité, la même gentillesse aimable et familière. Un bain de jeunes filles sur le sable d'une plage bretonne évoque sans effort les jeux de Nausicaa ; Galathée flotte encore dans l'écume des vagues, immortel sourire de la vie et de la beauté.

C'est dans cet esprit que l'artiste, parvenu aux environs de la quarantaine, entreprenait ses œuvres les plus célèbres et donnait ce plafond du théâtre des Champs-Élysées, le plus illustre ouvrage de décoration exécuté en France depuis l'amphithéâtre de la Sorbonne. Il y faisait admirer la fertilité des idées, l'art des groupements, l'imagination ingénieuse qui, pour chaque pensée, sait trouver une formule plastique claire et appropriée, où les corps et les attitudes s'appliquent à des thèmes musicaux avec l'exactitude des



Cl. Librairie de France.

LA TREILLE

figures d'un ballet. Par cet ouvrage magnifique, où se manifestait une si rare étendue de l'esprit et une merveilleuse agilité de l'intelligence, l'auteur entraînait tout jeune dans la grande renommée ; et le recueil de ses *Théories*, publié l'année précédente, joignait à l'éclat des exemples l'autorité des principes, de la critique et de la méthode. Le jeune maître se trouvait désigné comme le chef de sa génération.

Survint la guerre, et avec l'épreuve de la patrie, le deuil intime, la solitude inconsolable du foyer. L'artiste ne se laissa pas abattre : il trouva dans le travail, il

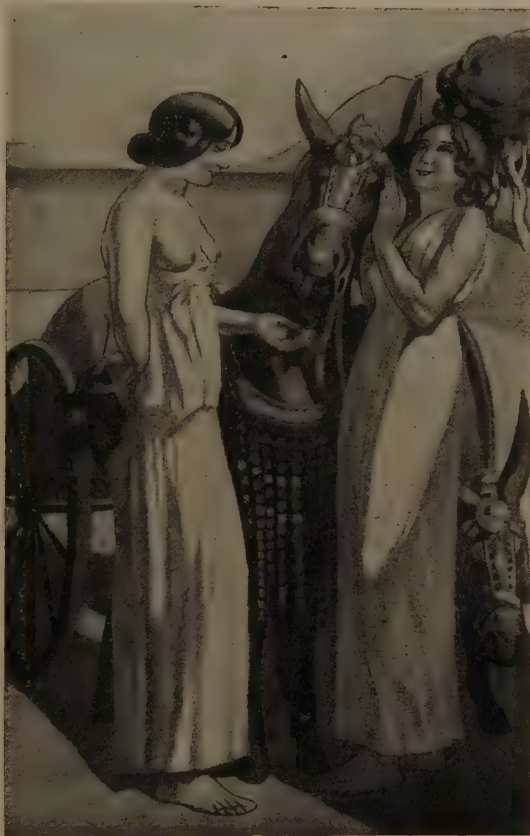
trouva dans sa foi le courage et la force nécessaires pour vivre. A cette crise grave correspond un approfondissement singulier de son art : quelques-unes de ses œuvres les plus fortes et les plus émouvantes datent de ces moments de détresse.

La tonalité s'assourdit, les formes se résument ; la pensée du chrétien tourne sans se lasser autour de quelques sujets, ceux qui parlent de douleur, de pitié, d'espoir, de résurrection, *Lazare*, la *Mise au tombeau*, les *Pèlerins d'Emmaüs*. Nulle plainte indiscrete, mais à je ne sais quel voile qui enveloppe les choses, à une sorte de clair-obscur ou d'éclairage crépusculaire, qui arrive

du fond de la toile comme une lueur de l'au-delà, à de muettes réticences des gestes, on devine une sérénité qui a traversé les larmes, une magnanimité qui a passé par la douleur.

Un grand voyage, entrepris peu après l'armistice autour de la Méditerranée, comme pour refaire le tour et l'examen de ses idées, et pour compléter son bagage en vue d'une nouvelle étape, de nouvelles affections, un nouveau pacte conclu avec la vie : voilà l'histoire que nous racontent les dernières œuvres de l'artiste, et ces charmantes confidences qui sont le journal de son cœur. Dans cette paix reconquise s'épanouissent les fruits d'une magnifique arrière-saison. Jamais l'artiste n'a prodigué davantage ces petits poèmes familiers et lyriques, ces *Maternités* où la fonction la plus élémentaire de la nature prend une majesté sacrée, ces gazouillements, ces petits tableaux de *nursery* qui évoquent les scènes de l'*Évangile de l'Enfance*, ces *Annonciations* où l'artiste a exprimé mieux que personne l'acceptation de la vie et la soumission de l'âme devant l'ordre de la destinée. Et il trouvait le temps d'enfanter et de conduire, dans sa manière la plus retentissante, la décoration gigantesque de la coupole du Petit-Palais, et loin qu'on y pût surprendre une trace de fatigue, son génie y apparaissait plus vigoureux que jamais, plus fécond et plus souple dans l'art de planer, d'organiser, de peindre et de lier les idées.

Il faut toujours en revenir là ; car c'est le mérite éminent de cet artiste, et ce qui lui assure son rang indiscuté dans la peinture contemporaine. On avait cru pendant trente ans que l'art pouvait vivre sans traditions, sans autre règle que la nature et le tempérament. On était arrivé à une indigence



Cl. Librairie de France.

LES MULES

DÉTAIL DE *La Légende de Nausicaa*

(Appartient à M. Marcel Kapferer.)

lamentable, à cette anarchie de talents dont les salons annuels et certaines décorations de monuments publics donnent l'affligeant spectacle. L'école des sensations était parvenue à ce point où l'œil mange la tête, où l'art périt d'inanition. Dans la réaction indispensable, l'auteur du plafond des Champs-Élysées aura joué le rôle capital. Il faut lui rendre cette justice qu'il l'a conduite avec autant de fermeté que de modération : son attitude respectueuse envers les maîtres de l'impressionnisme, sa vénération pour un Renoir ou un Degas, étaient une preuve de goût et l'exemple d'un tact que les nouvelles écoles pratiquent rarement à l'égard de leurs devanciers. Cette générosité, cette absence de système le font accuser d'éclectisme par les partis extrêmes. Et il est vrai qu'il se contente souvent de formes communes, aisément saisissables, ayant appris depuis longtemps que le style consiste moins dans le prix du détail que dans des mérites d'ordre et de composition. Quant à ceux qui ne lui accordent les facultés de l'esprit, que pour lui refuser les dons spéciaux du peintre, je les prierai de considérer certaines esquisses où l'on assiste à la genèse de sa pensée : on voit que tout sort d'une vision de taches colorées, d'une sorte de nébuleuse, aussi vague que les tons qu'on aperçoit en plein soleil à travers les paupières fermées, et qui préexiste à toute idée de forme et de sujet. La coupole du Petit-Palais a commencé par être une épopée de la guerre, avant de devenir un tableau des époques du génie français : les données colorées sont demeurées invariables. « Une surface recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », cette formule célèbre est l'expression d'un instinct de peintre, pour qui les tons sont la condition essentielle et la raison de sa poétique. Mais à ce don de sa nature, et à ce qu'il en résulte d'émotion physique, l'artiste a su joindre, par un rare privilège, les facultés intellectuelles, le charme des sentiments humains, une sorte d'affabilité qui le met à l'aise dans tous les mondes du réel et du rêve, une grâce qui rend perméables et fait communiquer le sacré et le profane, la vie et le divin, un équilibre où fraternisent la nature, la religion, la fable, tous les plus beaux objets de l'amour et de la pensée : il a rendu à l'art une âme, le sens des vérités morales. C'est la gloire de cet enchanteur.

LOUIS GILLET



LA BENÉDICTION DE LA TABLE
ESTAMPE PAR ABRAHAM BOSSE

L'ART ET LA SCIENCE D'ABRAHAM BOSSE

ENTRE Callot, son aîné, de qui il reçut les conseils, et Nanteuil, d'une génération plus jeune, à qui il en donna, Abraham Bosse occupe, dans l'histoire de la gravure française, une place à part. S'il n'a pas la puissance créatrice, la pointe fine et spirituelle du premier, l'observation profonde, le burin évocateur du second, il possède des qualités d'un autre ordre, un genre particulier qui n'appartient qu'à lui et dans lequel il excelle. C'est un petit maître, mais c'est un maître.

Par une coïncidence d'ailleurs très justifiée, les trois artistes ont fait simultanément l'objet, dans ces derniers temps, de recherches approfondies. M. Lieure a consacré vingt ans de sa vie à débrouiller Callot. MM. Petitjean et Wickert ont catalogué Nanteuil, sur qui le signataire de ces lignes a lui-même publié un livre. M. André Blum s'est passionné pour Abraham Bosse. Reprenant les travaux déjà anciens de Duplessis et de Valabrègue, il a renouvelé nos connaissances sur l'artiste, en nous présentant de lui une biographie critique, que doit suivre de près un catalogue raisonné de son œuvre¹.

Sur les quinze à seize cents pièces dont cet œuvre se compose, une centaine sont célèbres, une vingtaine sont des chefs-d'œuvre. Bosse s'y révèle le

1. André Blum, *Abraham Bosse et la Société française au XVII^e siècle*, préface de Gabriel Hanotaux. Paris, Editions Albert Morancé, 1924.

André Blum, *Catalogue de l'œuvre d'Abraham Bosse*. Texte et album. Paris, Editions Albert Morancé, 1924.

peintre de la vie familière, des mœurs, du costume, du mobilier, du décor architectural français au temps de Louis XIII. Les suites du *Mariage à la Campagne* et du *Mariage à la Ville*, des *Quatre Saisons*, des *Quatre âges*, des *Cinq sens*, les paraboles des *Vierges sages* et de l'*Enfant prodigue*, les belles planches isolées : la *Bénédiction de la Table*, l'*Hôpital de la Charité*, la *Cérémonie du Mariage de Wladislas*, le *Graveur en taille douce*, la *Galerie du Palais*, le *Bal*, l'ont classé au premier rang parmi les maîtres de la gravure de genre, entre les imagiers populaires du xv^e siècle ou du xvi^e, et les interprètes des élégances du xviii^e.

Les sujets des estampes de Bosse ne sont pas sa propriété exclusive. Tel épisode du *Mariage à la Campagne* ou des *Quatre âges* se trouve, bien avant lui, raconté de façon naïve dans l'*Histoire plaisante de la Vie pastorale et de la fin d'icelle*, œuvre d'un vieux xylographe attardé. Les représentations des Saisons, des Sens, des Vierges de l'Evangile, prétextes à exhibitions de costumes, abondent chez Saenredam et les graveurs de l'école de Goltzius. Callot, après bien d'autres, a mis en estampes le récit de l'*Enfant prodigue*. L'œuvre de Bosse lui-même offre, sous des étiquettes différentes, maint petit tableau de mœurs qu'un Baudouin, un Lavreince, un Moreau le jeune, un Saint-Aubin reprendra plus tard : couché de la mariée, heureux moment, souper fin, partie de cartes, départ pour la promenade, toilette, visites, concert, bal, etc.....

Mais chaque époque a sa manière d'interpréter un sujet. L'estampe de Bosse est une personne sage, discrète, soignée, ordonnée. Si certaines scènes des *Sens* ou de l'*Enfant prodigue* comportent des détails scabreux, dans l'ensemble elle a de la tenue, et ne se complaît ni aux grossièretés, ni aux sous-entendus et aux indécences. Il se mêle à son sel gaulois quelque chose de ce bon ton en usage dans les salons des Précieuses. Les attitudes des personnages sont simples, posées, parfois un peu raides et guindées. Les costumes, ceux de la noblesse surtout, sont, avant et même après l'Édit, d'une recherche et d'un luxe très poussés : feutres à plumes et à larges bords, pourpoints ouverts ornés de grands cols à dentelles, culottes bordées de nœuds de ruban, larges bottes éperonnées, manteaux courts ; jupes amples et traînantes, corsages à manches bouffantes et à crevés, cols de batiste recouvrant la poitrine, cols de dentelle évasés la découvrant. Les architectures et les paysages, les intérieurs et les mobiliers sont du style le plus pur. Dans l'encadrement historié et légendé qui l'entoure, l'estampe ressemble à un carton de tapisserie.

Tandis que la gravure de genre compte, avant et après le xviii^e siècle, de multiples représentants en France, Bosse est, avec Callot, l'unique graveur de genre de son temps. Ceux qui, comme Huret, ont essayé de l'imiter,

n'ont produit de lui que de mauvais pastiches. Tandis qu'avant comme après Bosse, cette même gravure est, non toujours mais le plus souvent, l'œuvre collective d'un dessinateur et d'un graveur, chez lui, à part les deux séries de la *Noblesse* qu'il grava d'après Saint-Igny, elle est son œuvre exclusive. Abraham Bosse est un peintre-graveur.

C'est une figure très complexe que la sienne. Derrière l'artiste, il y a l'homme, un des plus singuliers types d'homme d'une époque qui en compte



LA GALERIE DU PALAIS
ESTAMPE PAR ABRAHAM BOSSE

de fort singuliers. Il y a le géomètre, le physicien, l'architecte, le théoricien de la gravure, le polémiste, l'écrivain en prose et en vers, que sais-je encore ? A côté du graveur de genre, il y a le graveur d'édifices et d'ornements, le graveur de frontispices, de vignettes et de lettres, le graveur de portraits et de scènes historiques, le graveur de paysages, de jardins, d'animaux et de plantes, sans oublier le marchand de gravures, « le sieur Bosse », tenant boutique « en l'Isle du Palais, à la Rose rouge », puis plus tard « à la Sphère ». C'est un monde que l'œuvre d'Abraham Bosse.

Nous savions déjà que l'artiste enseigna la perspective, qu'il fut l'adepte

du mathématicien Girard Desargues et le champion de ses théories, qu'outre son *Traité des manières de graver en taille-douce*, plusieurs fois réimprimé et traduit en plusieurs langues, il publia divers opuscules sur l'application de la perspective aux Beaux-Arts, qu'il eut à ce sujet des démêlés avec Le Brun et d'autres artistes, qu'entré à l'Académie de peinture en 1651, il en fut exclu dix ans plus tard. Grâce à certain dossier de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, nous possédons maintenant le fin mot de l'histoire. Bosse fut sans doute une belle et libre intelligence. « La Raison sur Tout », inscrivait-il au frontispice d'un de ses livres, au lendemain de sa disgrâce. Tourangeau comme Rabelais et comme Descartes, appartenant de plus à la religion réformée, il avait de qui tenir. Mais ce fut aussi, le fait n'est pas douteux, un caractère fort difficile, têtu, hargneux, ombrageux, pointilleux. A force de provocations et de maladresses, il réussit, ayant peut-être la raison pour lui, à indisposer tout le monde et à se mettre à dos toute l'Académie.

Nous ne suivrons pas son biographe dans le détail de cette polémique, où les tenants de Le Brun, Testelin fourbe et menteur, Le Bicheur plagiaire, Errard accusant Bosse de plagiat, de Piles (est-ce bien lui?) composant contre Bosse un poème burlesque, jouent tour à tour un assez vilain rôle. Bosse a naturellement pour lui Desargues, qui le soutient de sa plume et de ses deniers, La Hire, admirateur de Desargues, Poussin furieux contre Errard, Mignard qui déteste Le Brun. Quant à Le Brun lui-même, autoritaire et vindicatif, il poursuit Bosse de ses rancunes jusqu'après son exclusion de l'Académie. Il obtient de Colbert la fermeture d'une école libre de perspective ouverte à Saint-Denis-de-la-Chartre par son ex-confrère.

Ce qui importe beaucoup plus que les incidents de cette querelle d'artistes, c'est l'objet même du litige, ce sont les conséquences du conflit.

Faut-il dans un tableau représenter les objets en perspective tels que l'œil nous les montre ou tels que les imposent à notre raison les lois de la géométrie? Tels que l'œil nous les montre, affirmait Le Brun, et, l'affirmant, il croyait s'appuyer à la fois sur le bon sens et sur la pratique constante des grands maîtres. Selon les lois mathématiques, répliquaient Bosse et Desargues, proclamant la nécessité, pour éviter les fautes de perspective, de régler par un calcul préalable la disposition des objets et leur projection sur un papier ou sur une toile.

Quand il présentait à l'Académie en 1653 la traduction française tout récemment imprimée du livre *De la peinture* de Léonard de Vinci, Le Brun s'écriait, visant indirectement son confrère : « Voilà le livre dont il faut se servir ! » Et Bosse de répliquer : « Je crois que vous entendez seulement de ce qu'il y aura de bon ! » Ce fut le point de départ de leur querelle. Bosse se faisait fort de prouver que Léonard n'entendait rien à la perspective,

ignorant avoir eu en lui un précurseur, ne soupçonnant pas plus que Le Brun la valeur scientifique de Léonard de Vinci. En notre siècle d'impressionnisme, où l'absence de ligne a été érigée en système, où l'art de peindre est devenu celui d'évoquer sur la toile, au moyen de couleurs, une sensation ou une impression, pareille discussion peut sembler oiseuse. Elle ne l'était pas au temps de Bosse et de Le Brun, pour qui la ligne et le dessin étaient l'essence même d'un tableau. Dans bien des cas, l'œil et la raison, par bonheur,



LE BANQUET DES CHEVALIERS DU SAINT-ESPRIT
ESTAMPE PAR ABRAHAM BOSSE

sont d'accord. Mais les erreurs de vision sont fréquentes : il faut y chercher un remède préventif. La bonne entente de la perspective a été la préoccupation constante de Bosse. La disposition géométrique de certaines de ses planches, — tels le *Banquet des Chevaliers du Saint-Esprit* et l'*Infirmierie de l'Hôpital de la Charité* — est caractéristique. Loin de leur nuire, elle en fait encore aujourd'hui l'originalité.

Les conséquences historiques du conflit ont été graves. Le vainqueur, Le Brun, brise en Abraham Bosse le principal obstacle à sa domination artis-

tique. Il va régner en maître sur l'art français jusqu'après la mort de Colbert. Le règne de Le Brun, dans la gravure, c'est Audran et les *Batailles d'Alexandre*, c'est Edelinck et la *Tente de Darius*. Ce sont les planches du grand escalier de Versailles, les encadrements des portraits de Louis XIV gravés par Nanteuil. Le vaincu, privé de son titre d'académicien et du droit d'enseigner, perd, sinon son talent, du moins sa personnalité. La science et la polémique ont pris une telle place dans sa vie qu'il n'en reste plus pour l'art. Les dernières années de Bosse se passent en travaux de gravure secondaires : planches pour un Joinville, pour une *Imitation de Jésus-Christ*, figures pour une Histoire des Plantes, pour un ouvrage sur la Vipère. Il ne cesse point d'imprimer, pour Desargues, de qui il défend la mémoire, pour lui-même, contre Huret et Félibien, ses nouveaux adversaires. Il meurt obscurément en 1676, deux ans avant Nanteuil, — qui, peut-être à cause de lui, ne fut jamais de l'Académie, — Nanteuil à l'apogée du talent et en pleine faveur.

La déchéance d'Abraham Bosse a été celle du genre dans lequel il avait excellé. L'estampe de mœurs déserte l'Ile du Palais pour se réfugier dans les officines de la rue Saint-Jacques, et s'y avilir. Dans les solennités de la vie de cour du grand règne, dans les spectacles journaliers de la vie princière et bourgeoise du temps de Louis XIV, que de choses intéressantes pourtant à observer et à décrire ! Les Carrousels de Chauveau, les Fêtes de Versailles de Lepautre et de Silvestre, les actualités de Sébastien Leclerc sont de belles estampes officielles. Mais où sont les pièces intimes de l'époque ? Quant aux almanachs, aux planches de costumes, aux portraits de fantaisie des Bonnard, même aux fameux « Appartements du Roi » de Trouvain, il suffit de les mettre en regard d'une gravure de Bosse pour mesurer la distance qui les en sépare.

Il faudra Chardin et ses interprètes, il faudra la collaboration d'une légion de dessinateurs et de graveurs, au siècle de tous les raffinements et de toutes les élégances, pour ressusciter l'estampe de genre d'Abraham Bosse, et élever un nouveau « Monument du Costume », plus ample, plus riche, plus grandiose peut-être, mais qui ne fait pas oublier le sien.



LES TRACAS JUDICIAIRES DE REMBRANDT

(DEUXIÈME ARTICLE)

LES Commissaires de la Boedelskamer se réunissaient tous les jours à l'Hôte de Ville, actuellement Palais de la Reine, dont on fit usage pour les réunions depuis 1655. La pièce réservée à cet effet, de même que le cabinet du Secrétaire, se trouvait au premier étage. Plus tard, la partie supérieure de l'entrée fut ornée de sculptures en marbre, par Artus Quellinus (1609-1668), représentant la légende d'Icare. Au-dessus se trouve un feston en marbre montrant des rats autour d'une caisse d'argent ouverte et occupés à ronger des factures et des protêts non payés. Dans la salle de réunion, il y avait, au-dessus de la cheminée, un tableau qui s'y trouve encore, dû au pinceau de Thomas de Keyser (1597-1667). Peint en 1657, il représentait *Nausicaa accueillant Ulysse échappé du naufrage*¹.

Les commissaires de la Boedelskamer étaient chargés de régler toutes les questions relatives aux biens de clients insolvables. Ils nommaient les syndics qui étaient soumis à leur contrôle et à qui incombait l'obligation de déposer immédiatement à la Chambre tout l'argent et toutes les valeurs qui leur passaient entre les mains. Les mêmes commissaires avaient le droit de se prononcer en première instance, dans toutes les questions qui surgissaient et notamment de déterminer si les créances présentées devaient être considérées comme des créances ordinaires ou de priorité.

L'institution de cette Chambre de biens vacants nous paraît avoir été très heureuse, au point de vue pratique, pour une ville commerçante ; pourtant, les prescriptions en vigueur à cette époque, réglaient d'une façon très défectueuse et même injuste, les questions relatives aux droits des créanciers et au partage des sommes rapportées par les biens. Le code des faillites se trouvait encore à l'état embryonnaire. Il n'était nullement question d'assemblées des créanciers ayant pour but de vérifier les comptes et auxquelles sont apportées les créances pour être contestées au besoin, de sorte que l'incertitude régnait au sujet des créanciers, de leur nombre, du montant et de la nature de leurs créances. A cette époque, les commissaires de la Chambre réglaient tout. Actuellement, il faut établir en Hollande une liste de répartition des

1. J. O. Kronig, Revue *Onze Kunst*, 1909, II, p. 125 ; Rud. Oldenbourg, 1911, n° 16.

créances qui est portée à la connaissance de tous les intéressés dont les droits peuvent ainsi être sauvegardés. Les frais généraux se rapportant à la faillite sont également répartis, à l'exception de ce qui a été vendu par les détenteurs d'objets en gage ou d'hypothèques. La répartition n'a lieu que lorsque tous ces points ont été bien établis.

A cette époque encore, il n'était pas nécessaire d'attendre que tout l'argent fût rentré. S'il y avait de l'argent en caisse, un créancier jouissant de la priorité n'avait qu'à se présenter pour faire régler ses créances dont le montant, fixé par les commissaires de la Chambre, lui était versé, avant même la rentrée de tout l'argent provenant de la vente des biens. S'il rentrait encore de l'argent après la première répartition, on procédait à une seconde et ainsi de suite, jusqu'à ce que tout l'argent provenant des biens fût réparti entre les créanciers. On commençait d'abord par fixer ce qui revenait aux créances de priorité, tandis que la somme restante était partagée tous les six mois ou dans un moindre délai entre les créanciers détenteurs de créances ordinaires, au prorata de ces créances, déduction faite des frais.

Donc, dès qu'il y avait de l'argent en caisse, les créanciers pouvaient toucher leur dû, à condition d'en garantir le remboursement dans le cas où d'autres créanciers ayant un droit de priorité se présenteraient d'une manière inattendue (Moll, p. 130). Sans garantie, on ne payait pas, ce qui, à la longue, devint une excellente affaire pour la ville. Hans Bontemantel (II, p. 524) nous dit qu'en janvier 1666, le montant du boni atteignit 250000 florins.

Dès que les commissaires de la Boedelskamer eurent reçu la réclamation de Rembrandt, au sujet de la cession judiciaire, on fit jouer, outre les prescriptions généralement en vigueur, l'article II des Instructions; c'était d'ailleurs le seul article ayant rapport à la cession judiciaire.

Selon ces prescriptions, les commissaires de la Boedelskamer étaient tenus de notifier, par sommation d'huissier, la réclamation de Rembrandt à ses créanciers afin que ceux-ci fussent entendus au sujet de leurs intérêts et de la nomination d'un syndic. Puis, il fallait charger quelqu'un de la garde des biens. Les mesures à prendre pour assurer cette garde des biens étaient encore laissées à cette époque, à la prudence des commissaires de la Chambre; il n'y avait aucune prescription bien déterminée, concernant les gens à qui cette garde devait être confiée.

Il est probable que Rembrandt lui-même aura été chargé de la garde de ses biens; déjà, dans l'assemblée des créanciers, il avait affirmé que rien n'y manquait et que tout avait été déclaré; il avait d'ailleurs tout intérêt à dire la vérité et à prouver son honnêteté. Dans le règlement des comptes il n'y a aucune trace de somme payée pour la garde des biens. Les gardiens recevaient 1 fl., 25 par jour et jouissaient d'un traitement fixe. En dehors de leur service de garde, on les employait au tri des objets vendus.

Selon toute vraisemblance, Rembrandt a continué d'habiter sa maison jusqu'en décembre 1660, époque de sa transmission. En mars 1658 il y avait encore dans sa maison au Jodenbreestraat, dans « Het Voorhuys » (vestibule), une armoire en chêne renfermant du linge et des bijoux de Hendrickje Stoffels, ce qui confirme que la maison était bien habitée (*Urk.* 191).

En attendant, les commissaires de la Boedelskamer devaient rassembler tous les renseignements prouvant le « bien fondé de la cession judiciaire » et en adresser le rapport aux échevins qui le transmettaient aux bourgmestres après l'avoir approuvé ; ce rapport était ensuite envoyé à la Haute Cour d'Appel à La Haye (M^e G. Moll, p. 125).

Lorsqu'il s'agissait d'une faillite, les commissaires de la Boedelskamer étaient obligés d'établir l'inventaire. Cela n'était pas prescrit en cas de cession judiciaire, de sorte que selon toute probabilité, Rembrandt aura fait l'inventaire de ses biens de sa propre initiative, inventaire que les prescriptions judiciaires d'ordre général l'obligeaient à présenter à la Haute-Cour de La Haye avant d'être admis au bénéfice de la cession judiciaire et pour lequel l'entremise des membres de la Boedelskamer n'était nullement nécessaire. Dans le registre qui se trouve actuellement aux archives de la ville d'Amsterdam, et qui contient les extraits de ces sortes d'inventaires, il n'est fait, comme d'habitude, aucune mention d'ordre émanant des commissaires de la Boedelskamer, au sujet de l'établissement de l'inventaire. Mais le contenu montre clairement que l'inventaire des 25 et 26 juillet 1656 fut établi après les constatations faites dans la maison de Rembrandt, sur les indications du peintre lui-même, par une personne compétente, probablement le secrétaire de la Boedelskamer.

Dans le règlement des comptes (*Urk.* 176), nous trouvons, à la date du 26 janvier 1657 : « Rembrandt van Ryn doit au secrétaire Bruyningh pour son compte : 16 florins. » — Le tarif des émoluments attribués au secrétaire de la Boedelskamer nous montre que le secrétaire pouvait porter en compte huit florins par jour pour un inventaire. Celui de Rembrandt a demandé deux jours, de sorte que les 16 florins en question peuvent fort bien provenir de cet inventaire.

Déjà, F. Schmidt-Degener a montré que différentes expressions trouvées dans le libellé de l'inventaire ne peuvent provenir que de Rembrandt lui-même. Ainsi par exemple, dans les détails relatifs à la « Kunst-Caemer » (Chambre d'art) où étaient conservées différentes œuvres artistiques de Marten Jakobsz. van Heemskerck, il est mentionné « l'œuvre complète de cet artiste » ; à propos d'un ouvrage illustré de Andrea Mantegna on lit : « le superbe livre de André de Mantegnie » ; les œuvres de Raphaël portent la mention : « magnifiques et précieuses gravures » et : « très belle édition ». Le titre donné à un tableau du peintre : *De Eendragt van't land* (*La Concorde*, II, Bode, 521) est certainement de Rembrandt lui-même, car il est bien évident que le secrétaire Bruyningh, par un simple coup d'œil, ne pouvait guère se rendre compte de l'allégorie si compliquée représentée par ce tableau.

De même, la mention souvent répétée de travaux d'élèves spécifiés : *retouchés par Rembrandt* ne peut avoir eu lieu que sur l'avis formel de l'artiste.

Cependant, les créanciers avaient dû s'assembler déjà, conformément au mandement de la Haute Cour de La Haye, pour être entendus par devant les commissaires de la Boedelskamer, concernant la demande de cession judiciaire et pour en combattre au besoin l'exécution. C'est alors que Rembrandt, personnellement ou par l'entremise d'un fondé de pouvoir, a dû également affirmer n'avoir rien soustrait et avoir tout déclaré. Là-dessus, on aura pris des informations au sujet de la nomination

d'un syndic. Puis, on se sera aperçu que Titus, fils de Rembrandt, en vertu du testament de Saskia, était propriétaire de la moitié des biens, de sorte qu'il avait droit à la moitié du produit de la vente; qu'il possédait, en outre, un droit d'hypothèque légale sur *tous* les biens de son père et tuteur; dans le cas où la cession judiciaire serait mise à exécution, il fallait donc s'occuper de lui trouver un tuteur.

Pareilles assemblées de créanciers n'avaient jamais lieu dans le bureau de la Boedelkamer à l'Hôtel de Ville; la plupart du temps, elles étaient tenues dans un hôtel qui disposait d'une salle convenable à cet égard (Moll, p. 35). En cas de faillite, on nommait généralement deux séquestres, choisis de préférence parmi les créanciers; sinon les biens étaient confiés à la garde de deux séquestres indiqués par la Boedelkamer (Moll, p. 36). Ils étaient pris parmi les personnes ayant fait quelques études de droit et n'appartenant pas aux employés de la Chambre; ils étaient tenus de donner une garantie de « leur loyauté » et même dans les premières années d'existence de la chambre, ils devaient déposer un cautionnement de 6 000 florins (Moll, p. 145).

Nous n'avons aucune indication concernant cette assemblée de créanciers, qui aurait eu lieu avant l'inventaire. Dès le 26 juillet 1656, la Boedelkamer avait nommé comme syndic, l'avocat et notaire M^e Henricus C. Torquinius, le chargeant « d'administrer les biens et d'en tirer profit, au meilleur avantage des créanciers » (*Urk.* 170).

Rembrandt entrait ainsi dans une nouvelle période de sa vie; cependant quoiqu'il eût obtenu, grâce à la collaboration de ses créanciers, le bénéfice de la cession judiciaire et la réhabilitation de son honneur, les circonstances dans lesquelles il se trouvait n'étaient pas des plus agréables.

Les biens de Rembrandt formaient pour ainsi dire une propriété à part, destinée à être répartie entre ses créanciers. Les biens étaient placés sous tutelle, mais seulement pour le temps où l'affaire restait en suspens. Le syndic les administrait jusqu'à ce qu'il en fût décidé autrement. Pendant cette tutelle, on procédait à une enquête au sujet de l'exactitude de l'ancien inventaire de 1647 et pour établir si des contrats de cession volontaire avaient été passés au préjudice des créanciers, dans l'espace d'un temps déterminé, avant la nomination du syndic; dans l'affirmative, ces contrats pouvaient être annulés (*Inleyd*, II, 5, § 4, Keur van Amsterdam, 3 déc. 1644, art. 6). Ainsi, sur la demande de Louys Crayers, comme tuteur de Titus, Rembrandt fut entendu au sujet des biens de 1647 et provenant du régime de la communauté; il en rendit compte d'après l'avis de son avocat M^e Pieter Cloek (*Urk.* 202). Jan van Loo et sa femme furent entendus concernant les possessions de Rembrandt et dans leur déposition, ils donnèrent des indications allant jusqu'à l'année 1649 (*Urk.* 203). Le peintre Philips de Koninck (1619-1688) déposa au sujet d'un collier de perles qu'il avait acheté à Rembrandt environ sept ans auparavant (*Urk.* 204); Lodewyk van Ludick parla d'un tableau de Rubens vendu par Rembrandt en 1645 et représentant *Le Désespoir d'Héro devant le cadavre de Léandre, rejeté par la mer* (*Urk.* 300). Le marchand de drap Jan Pietersz et le

prévôt de la bourgeoisie Nicolas van Cruysbergen furent entendus au sujet de ce que Rembrandt avait gagné, notamment en 1642, pour reproduire leur portrait dans la fameuse *Ronde de Nuit* (*Urk.* 205 et 206). Hendrick Uylenburgh donna des détails concernant son expertise en 1642, dans le différend survenu entre Rembrandt et le bourgmestre Andries de Graeff, à propos du paiement de 500 fl. pour le portrait dû au pinceau du maître (*Urk.* 208). Abraham van Wilmerdonx, administrateur de la Compagnie des Indes occidentales, parla des honoraires payés à Rembrandt qui avait fait en 1642, les portraits de l'administrateur et de sa femme (*Urk.* 209). Tous ces témoignages ont vraisemblablement servi de preuves dans le procès van Hersbeecq.

De plus, toutes les questions relatives aux créances sur les biens furent traitées durant la tutelle. L'exactitude de l'inventaire établi par Rembrandt en 1647 fut reconnue par la suite ; on ne constata aucune irrégularité, pas plus dans l'inventaire qu'en ce qui concernait les anciennes transmissions de propriétés à des créanciers, de sorte que le 10 décembre 1660, après le paiement de la somme provenant de la vente de la maison, ce qui avait permis de solder les dernières créances, la question de la tutelle, de même que celle de l'insolvabilité, étaient en réalité liquidées.

Quelques mois plus tard on put procéder au règlement final. A ce dernier moment, Rembrandt fut considéré comme ayant entièrement satisfait à ses obligations dans la cession judiciaire, à l'effet de céder juridiquement à ses créanciers tout ce qu'il possédait ; il rentra ainsi en possession de tous ses droits civiques. Mais jusqu'à cette époque, donc pendant la période où il était considéré comme insolvable, les biens de Rembrandt se trouvaient sous la gestion du syndic et le contrôle de la Boedelskamer, quoique lui-même, à proprement parler, ne fût pas traité dans le même laps de temps comme un mineur. Il avait la faculté de vendre ses tableaux et ses eaux-fortes, en même temps que de donner des leçons, ce qui lui permettait de pourvoir à sa subsistance. Cette période d'environ quatre années n'a exercé aucune influence sur son travail et il nous reste encore quantité de tableaux et d'eaux-fortes qui datent de ce temps.

Mais son existence doit pourtant avoir été en butte à toutes sortes de misères et de tracas, car outre que Rembrandt se vit obligé de prendre part à des délibérations très étranges pour lui, et de donner des renseignements concernant son passé et la liquidation de ses démêlés avec ses créanciers, son mobilier lui fut enlevé en février 1653 pour être vendu. Il fallait donc lui venir en aide dans ces pénibles circonstances. Comme nous le verrons plus tard, Hendrickje Stoffels et Titus, le fils de Saskia, se sont servis de leurs propres moyens pour le tirer d'embarras ; ils ont même entrepris un commerce, se chargeant d'assurer l'impression des eaux-fortes de Rembrandt par des tiers, et même lui prêtant de l'argent pour son usage personnel.

De son côté, Rembrandt devait prendre des mesures pour que les créanciers irréductibles fussent payés et, pour cela, verser de l'argent à la Boedelskamer ; de plus, il devait payer les frais de la Chambre et acquitter les impôts.

Le règlement de comptes prouve que Rembrandt a satisfait à toutes ces obliga-

tions ; comme nous l'avons déjà dit, l'artiste ne s'est jamais trouvé, à proprement parler, dans l'état de quelqu'un qui a cessé d'effectuer ses paiements.

Provisoirement on ne pouvait pas l'inquiéter personnellement au moyen de procès ou par contrainte de corps ; pourtant, tous ses biens, sa maison, ses objets d'art rassemblés pendant les années de prospérité et conservés avec un soin jaloux, tout cela devait être vendu en public.

D'après le droit coutumier de cette époque, il ne lui était permis de garder que ses vêtements de tous les jours ; aussi son inventaire ne mentionne pas le linge de corps, « sauf ce qui était signalé comme envoyé au blanchissage ». Par contre, Rembrandt était tenu de payer toutes ses dettes « à la réserve de ce qui lui était absolument indispensable pour vivre ». Ses créanciers étaient obligés de lui laisser la jouissance des moyens propres à assurer sa subsistance ; aussi l'inventaire est-il muet au sujet des chevalets, des palettes, des pinceaux, des couleurs, des presses pour impression en taille-douce et de tous les objets faisant partie de l'atelier. Dans les conditions relatives à la vente publique, en 1658, de la maison sise Jodenbreestraat, il est encore dit expressément que Rembrandt gardera deux poêles « ainsi que les différentes cloisons du grenier, à l'usage de ses élèves » (*Urk.* 186). Tout cela prouve qu'il lui a été permis de continuer ses leçons également dans sa demeure de la Jodenbreestraat.

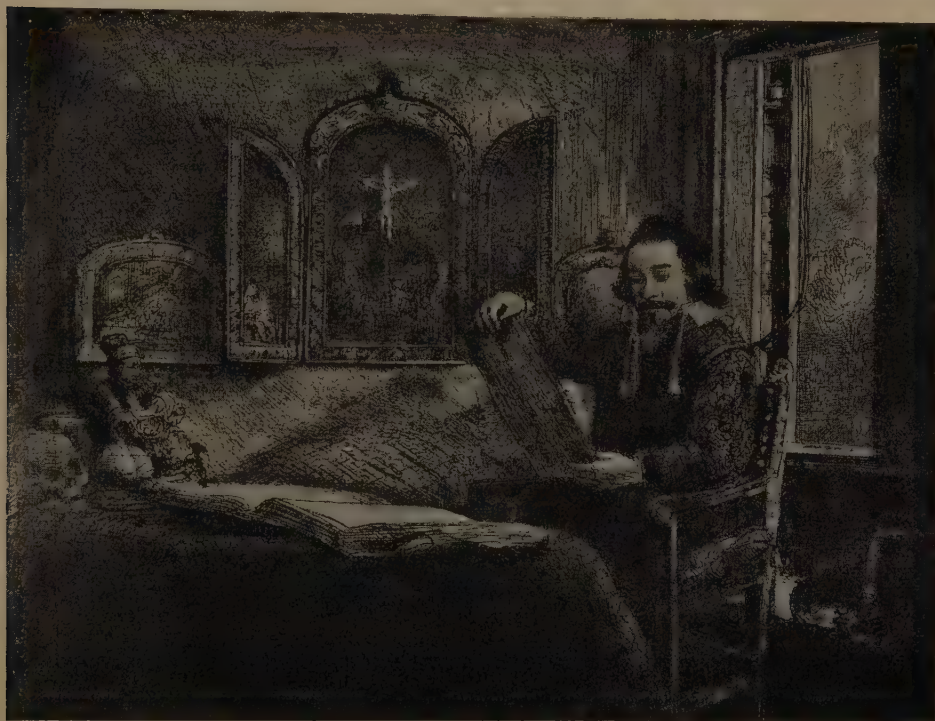
Si, à cette époque ou même plus tard, Rembrandt gagnait par son travail plus que le nécessaire à sa subsistance, il était obligé de consacrer le surplus à l'acquittement de ses dettes ; au sujet de créanciers trop pressés, il pouvait s'adresser à la « Haute Autorité » pour obtenir un *sursis provisoire*, pourvu que la majorité des créanciers y donnassent leur consentement en tenant compte du montant de leurs créances. Et à ce sujet, Hugo Grotius ajoute avec une certaine bonhomie, dans le traité que nous avons déjà signalé : « autrement, les juges ont la coutume d'avoir recours aux avis et aux informations ». Les efforts, mis en œuvre pour obtenir gain de cause par des créanciers à la manière de Shylock, pouvaient de cette façon être relégués au second plan et même mis de côté.

L'admis au bénéfice de cession judiciaire avait la faculté de proposer un arrangement à ses créanciers dans l'espace de six semaines ou davantage à la discrétion de la Boedelkamer, jusqu'à ce que cette dernière eût enfin décidé la vente des biens provenant du régime de la communauté. Rembrandt obtint un long terme et ce ne fut que le 13 novembre 1657, donc une bonne année plus tard, que la Chambre décréta la vente des biens meubles.

Le terme de six semaines était fatal en ce sens qu'il fallait faire entrer en ligne de compte les moyens de sauvegarder les droits des créanciers. Dans l'assemblée tenue par ces derniers, on avait dû constater que le fils de Rembrandt, Titus, alors âgé de quinze ans, était co-propriétaire des biens et qu'il possédait en outre un droit d'hypothèque légale sur tous les biens de son père et tuteur ; par suite, les intérêts de l'enfant étaient diamétralement opposés à ceux du père. Comme les biens de Rembrandt furent ensuite mis sous tutelle, il s'ensuivit que d'après le code alors en vigueur, Rembrandt ne pouvait plus être considéré comme le tuteur de son fils mineur. D'ail-

leurs, Hugo Grotius (*Inleyd*, tome 41, § 4), quand il traite la question relative à la « Fin de la Tutelle », nous dit que « le Tribunal peut prononcer la déchéance définitive ou provisoire du Tuteur, notamment lorsque des plaintes ont été déposées au sujet de la diminution de ses biens ».

Le 6 septembre 1656, donc exactement six semaines après la nomination du syndic, se fondant sur l'existence des circonstances signalées par Hugo Grotius, la Chambre des Tutelles déclara Rembrandt déchu de ses fonctions de tuteur et pro-



ABRAHAM FRANCEN

D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE REMBRANDT (1656)

céda à la nomination de son successeur Jan Verwout. Il est probable que ce dernier était l'un des cinq suppôts à la Chambre des Tutelles qui, à défaut de parents ou lorsque ceux-ci ne remplissaient pas les conditions voulues, étaient chargés de la tutelle par la Chambre¹.

Rembrandt a essayé de proposer un arrangement, accepté à cette époque par l'un de ses créanciers et dont la teneur nous a été conservée. Le chirurgien M^e Daniel Francen, frère du pharmacien Abraham Francen, connu par son portrait que Rembrandt grava à l'eau-forte vers 1656 (B. 273), avait prêté à l'artiste, peu de

1. *Urk.* 171 ; M^e N. de Roever, *De Amsterdamsche Weeskamer*, 1878, p. 44-85.

temps avant la demande de cession judiciaire, c'est-à-dire le 30 mai 1656, une somme de 3150 florins, par acte signé en présence d'échevins et qui pour ce motif jouissait d'un droit de priorité. Les deux signataires comparurent, le 26 septembre 1656, devant le syndic de Rembrandt, M^e Torquinius (*Urk.* 173), qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, était en même temps le notaire de la Boedelskamer par devant lequel tous les accords judiciaires devaient être contractés.

Rembrandt déclara « qu'il vendait ses biens et ses objets d'art et promit » en cas que le produit ne permettrait pas de payer entièrement la somme due à M^e Daniel Francen, de régler le surplus en peignant quelques tableaux dont la valeur serait taxée par deux connaisseurs ; là-dessus, on désigna comme experts Lodewyck van Ludick et Abraham Francen.

Deux jours après, le chirurgien Francen chargea son frère Abraham du soin de ses intérêts dans cette affaire (*Urk.* 174). Cet arrangement fut accepté ; les deux parties ont vécu plus tard en relations d'amitié et il n'a jamais plus été question du moindre paiement prélevé sur les biens de Rembrandt, au profit de M^e Daniel Francen.

Cependant, Rembrandt était tenu de prendre des mesures en vue du paiement des créanciers qui ne se montraient pas conciliants. Il a également satisfait à ces obligations.

Comme nous l'avons déjà dit, l'argent, dont disposait la Chambre des Biens vacants et provenant des biens, devait être employé tout d'abord à payer les créances reconnues de priorité. D'autre part on favorisait les créances qui remontaient à la plus ancienne date, de sorte que par exemple la créance de priorité du bourgmestre Witsen, datant de janvier 1653, fut payée en février 1658, avant celle de Isaacq van Hersbeecq, datant de mars 1653, et qui ne fut réglée qu'en décembre 1658.

Un certain Gerrit Boelensz, créancier dont il n'est fait aucune mention ailleurs, avait prêté à Rembrandt une somme de 800 florins à 4,5 pour 100 par an. Il est probable que la somme totale, s'élevant à 848 florins, aura été approuvée. Elle fut payée dès le 6 septembre 1656, comme en font foi les livres de répartition de la Boedelskamer (*Urk.* 172). Cet argent a donc dû se trouver en caisse, avant qu'on ordonnât la vente des biens. Le syndic de Rembrandt a dû en prendre possession peu après sa nomination et le verser à la Boedelskamer, conformément à l'article 15 des Instructions. D'autre part, il résulte de la page mentionnée sur le même folio 303 du registre réservé à l'Avoir du compte, à la fin de l'année, c'est-à-dire le 9 décembre 1656, que « Rembrandt van Ryn, peintre, doit avoir de Thomas Jacobsz Haring, concierge, 1322 fl., 75 ». Selon toute probabilité, un versement de 2170 fl., 75 avait donc eu lieu ; ce montant avait été mentionné par le comptable au nom du concierge qui l'avait pris à sa charge. L'année suivante, 1657, le compte pouvait donc s'ouvrir par un solde créditeur de 1322 fl., 75 ; puis on porta au débit les comptes suivants : 1° 16 florins au secrétaire Bruynigh pour l'établissement de l'inventaire ; 2° 55 florins pour impôts payés ; 3° 20 florins pour citations de créanciers. Le 22 février 1658, le compte se soldait par un crédit de 1225 fl., 75 (*Urk.* 176).

Pendant ce temps, le 13 novembre 1657, les Commissaires de la Boedelskamer avaient décrété la vente publique des biens meubles provenant du régime de la communauté (*Urk.* 181). Cependant à cette époque, avant de procéder à une vente publique, il fallait tenir compte de différentes choses.

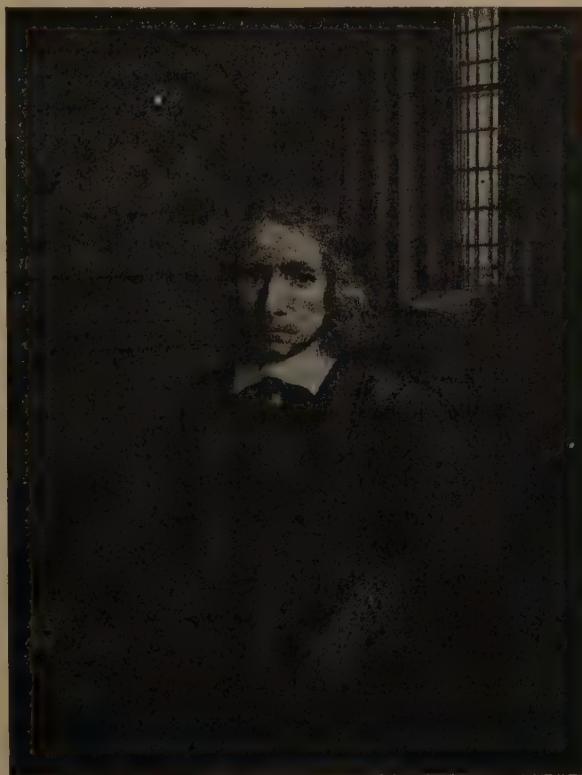
D'après l'Ordonnance de la Corporation Saint-Luc de 1579, complétée en 1613, les Citoyens et autres habitants de la ville d'Amsterdam n'avaient pas le droit de procéder à une vente publique de tableaux sans l'autorisation des bourgmestres.

Les chefs de la Corporation de Saint-Luc pouvaient s'opposer à toute infraction relative à cette prescription.

Les fonctions de « commissaire-prieur » des biens meubles et immeubles étaient le privilège de la Chambre des Tutelles d'Amsterdam, qui les confia tout d'abord à son secrétaire et plus tard à son concierge et à ses employés. On pouvait porter en compte 1 pour 100 du produit de la vente de tableaux¹. De là vient que dans les archives de la Chambre des Tutelles d'Amsterdam on trouve des registres de ventes qui n'ont en réalité rien à faire avec les occupations de cette Chambre.

En 1626, l'ordonnance de la Corporation de Saint-Luc fut de nouveau complétée et l'on décréta que les ventes publiques de tableaux n'auraient désormais lieu que par l'entremise du concierge de la Chambre des Tutelles et exclusivement « *au domicile du concierge ou du vendeur et cela sur baisse de mise à prix, sans qu'on puisse demander de faire arrêter la vente.* » Il était fait exception pour les tableaux provenant de maisons mortuaires, de gens insolvable ou d'orphelins. Ces tableaux pouvaient être vendus aux enchères.

En 1630, une prescription décida qu'en pareil cas, le concierge de la Chambre des Tutelles présenterait au Comité de la Corporation une « Notice ou Inventaire



THOMAS JACOBSZ HARING
CONCIERGE DE LA BOEDELKAMER A AMSTERDAM

1. M^e N. de Roever, *Amsterdamsche Weeskamer*, p. 80-01.

des tableaux, livres, gravures ou objets d'art » ; aucun objet provenant d'autres biens, ne pouvait y être ajouté. Comme les biens de Rembrandt dépendaient de la Boedelskamer, il était donc possible de procéder à leur vente *aux enchères hors du domicile* du concierge de la Chambre des Tutelles, et de celui de Rembrandt.

La vente publique des tableaux eut lieu du 4 au 25 décembre 1657, à l'hôtel Keyserskroon, dans la Kalverstraat, dans l'immeuble occupé aujourd'hui par la maison Pander (marchands de meubles). La vente publique de la maison de Rembrandt suivit, le 1^{er} février 1658. Cette vente, comme nous l'établirons plus loin, ne fut autorisée que le 13 janvier 1659 ; le paiement se fit le 1^{er} décembre 1660 et l'acheteur n'en prit possession que le 18 décembre 1660 (*Urk.* 234).

Le 14 février 1658 on autorisa de nouveau et tout particulièrement le concierge à accepter et à vendre le mobilier provenant de la maison de Rembrandt. On a dû vendre ces biens, selon toute probabilité, en même temps que ceux d'autres particuliers et cela en cinq ventes publiques différentes effectuées dans le même local. C'est ce que paraît confirmer le montant très modeste des frais de vente (*Urk.* 183).

C'est à cette occasion qu'a dû surgir le différend au sujet de l'armoire de Hendrickje Stoffels, qui se trouvait encore dans la demeure occupée par Rembrandt (*Urk.* 191).

D'autre part, les gravures, les dessins et les collections de Rembrandt ne furent pas compris dans ces ventes et on les réserva pour plus tard. Ce dernier délai avait provoqué un certain mécontentement parmi les « Gilde Broeders », membres de la Corporation de Saint-Luc, qui mirent tout en œuvre pour provoquer le 31 août 1658, une nouvelle prescription des ordonnances, d'après laquelle peu de temps après, c'est-à-dire en septembre 1658, on procéda à une vente publique à part des gravures et des dessins, qui faisaient partie des collections de Rembrandt. De plus on stipula que de pareilles ventes publiques, tout comme celles où il s'agissait de tableaux, ne pourraient concerner aucun bien provenant de tiers, et cela par crainte de permettre aux marchands d'objets d'art et de gravures de pouvoir profiter de l'occasion.

Il est fort probable que de nombreux incidents auront eu lieu au sein de la Corporation, au sujet de cette vente publique si importante et sur laquelle nous ne sommes pas renseignés, vu que les documents se sont égarés.

Rembrandt conservait dans les soixante à soixante-dix portefeuilles et dans la « Chambre d'art » (*Kunstkamer*) de sa demeure, les collections de gravures et de dessins, rangées avec le plus grand soin. Les œuvres des différents maîtres étaient autant que possible conservées à part, et si les productions d'un même artiste n'étaient pas en nombre suffisant pour constituer un portefeuille entier, Rembrandt mettait ensemble, en règle générale, les objets et les œuvres qui appartenaient aux mêmes Écoles. Quelquefois même, il réunissait dans un même portefeuille les ouvrages d'un grand maître et celles de son élève ; tel fut le cas par exemple pour Goltzius et Jan Harmensz. Muller.

Rembrandt conservait ses propres dessins dans des portefeuilles où ils étaient rangés d'après les sujets qu'ils représentaient. Nous trouvons ainsi, cités à part : des paysages, des vues de villes et de villages, des animaux, des esquisses de figures,

des dessins d'après le nu, des sujets mythologiques et allégoriques, des reproductions de sculptures, des miniatures et des costumes. Deux ou trois portefeuilles étaient réservés aux eaux-fortes du maître.

En tout cela, Rembrandt a agi avec un amour et un soin extrêmes; on peut même dire qu'il a fait preuve d'un sens historique auquel on ne se serait pas attendu de sa part. Ainsi, M. Schmidt-Degener a fait remarquer que les plâtres des Empereurs romains qui se trouvaient dans la « Chambre d'art » étaient mentionnés dans l'inventaire par ordre chronologique (*Album Bredius*, 1915, p. 15).

Les membres du Conseil de la Boedelskamer se sont pleinement rendu compte de l'importance de cette vente aux enchères. Aussi, le 24 septembre 1658, ils chargèrent un certain Adriaen Hendricxsen, probablement chef ou membre de la Corporation Saint-Luc, d'assister à la vente et de prendre le plus grand soin que tout se passât de façon à tirer vraiment parti de la vente de ces biens (*Urk.* 196).

Il faut apprécier cette mesure à sa juste valeur et selon toute probabilité, Dirk Tulp (1624-1682) qui, en 1657 et 1658, était Commissaire de la Boedelskamer, n'y aura pas été étranger. Il a fort bien connu Rembrandt. Dans le temps, le maître avait fait le portrait de son père, le Dr Nicolas Tulp, professeur d'anatomie à Amsterdam, lorsqu'il voulut peindre en 1632 le fameux tableau connu sous le nom de *La Leçon d'anatomie* et actuellement conservé à la Mauritshuis de La Haye. En 1658, il s'adressa à l'élève de Rembrandt, Jürgens Ovens, pour faire son portrait; en 1653, Paulus Potter avait reproduit les traits du même personnage comme cavalier et chef d'un corps de volontaires. C'était le beau-frère de Six et quoiqu'il n'eût que des relations profes-



FAÇADE DE L'HÔTEL « DE KEYSERSKROON »

A AMSTERDAM

D'APRÈS UN DESSIN, 1725

(Archives municipales, Amsterdam.)

sionnelles avec Rembrandt, tout porte à croire à son intervention personnelle, comme ami et protecteur des beaux-arts, estimant à leur vraie valeur les collections de Rembrandt et désireux d'assurer le succès de la vente.

Et c'est ainsi que parurent vers la fin de septembre 1658, les affiches dont un exemplaire a été découvert par M. F. Lugt au commencement de 1920, au British Museum, où le document semblait avoir été oublié depuis 1846. Nous en connaissons d'ailleurs le contenu grâce à l'exemplaire que possédait Christiaan Josi, graveur et antiquaire d'Amsterdam (1765-1828) qui, en 1810, résolut de vendre aux enchères dans son domicile, une importante collection d'eaux-fortes de Rembrandt, provenant de la succession Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798) qui l'avait achetée à Valerius Roever de Delft (1686-1739). Cette collection avait été formée par M^e Willem Six (1662-1733). La vente aux enchères ne fut pas effectuée, car la collection entière fut vendue de gré à gré à Heneage Finch, comte d'Aylesford (1786-1859). Vers 1846, cette collection fut acquise en grande partie par le British Museum, en même temps que le catalogue manuscrit de Josi, dans lequel est collé l'original de l'affiche qui concerne la vente aux enchères des collections de Rembrandt (Voir : F. Lugt, *Marques des Collections* 1921, Earl of Aylesford n° 53, Josi n° 573).

Comme on peut le constater, Josi s'en est scrupuleusement tenu au texte dans la préface du catalogue édité auparavant (*Ursk.* 197); il est pourtant dommage que l'affiche originale qu'on a retrouvée ne mentionne ni l'année ni la date de cette vente. Il est probable qu'on avait indiqué, au-dessus des panneaux, les ventes aux enchères qui devaient avoir lieu à jours fixes, de sorte qu'il n'était pas nécessaire de les reproduire sur les affiches, ce qui permettait, en cas de besoin, d'apporter quelques modifications très facilement et à peu de frais, dans l'ordre des vacations.

Quelques catalogues ont dû avoir été distribués au moment de la vente publique. En janvier 1659, il fut même prescrit dans l'Ordonnance de la Corporation de Saint-Luc, que des catalogues numérotés devaient être remis aux autorités de la corporation, et que l'employé de cette même corporation avait seul le droit d'en distribuer des exemplaires aux particuliers ou aux membres de Saint-Luc.

Malheureusement, aucun exemplaire ne nous est parvenu, de sorte que nous n'avons pu nous former qu'une très faible idée de ce qui a pu être mis en vente, vu qu'il faut nous en tenir à l'inventaire sommaire des biens de Rembrandt dressé en juillet 1656 par le secrétaire de la Boedelskamer.

Le plus violent coup qui pût être porté à Rembrandt en sa qualité d'artiste, ce fut sans aucun doute l'obligation de se défaire de ses collections artistiques. Son caractère hautain en fut profondément affligé et nous en trouvons une preuve évidente dans sa rare et remarquable eau-forte *Le Phénix* de 1658 (Bartsch, n° 110), dont un exemplaire est exposé à la Fondation Rembrandt-Huis et qui représente un homme accablé, au-dessus de qui apparaît le Phénix qui, d'après le poème d'Ovide, se brûlait lui-même et renaissait, rajeuni, de ses cendres. Il est permis d'admettre que cette allégorie voulait indiquer de quelle façon la

renommée de Rembrandt, tout comme un Phénix, allait naître de ses cendres¹.

On a conservé une traduction anglaise d'un document relatant les frais occasionnés par ces ventes aux enchères à la charge de Rembrandt (*Urk.* 183). L'artiste y est débité pour un montant de 130 fl., 10 dans le règlement de compte de l'affaire. Le 3 mars 1660 on trouve la mention suivante : « Caisse payé à Gerbrecht Schuirmans, veuve de Bernt Jansen Schuirmans, aubergiste du Keyzerskroon » (*Urk.* 176).

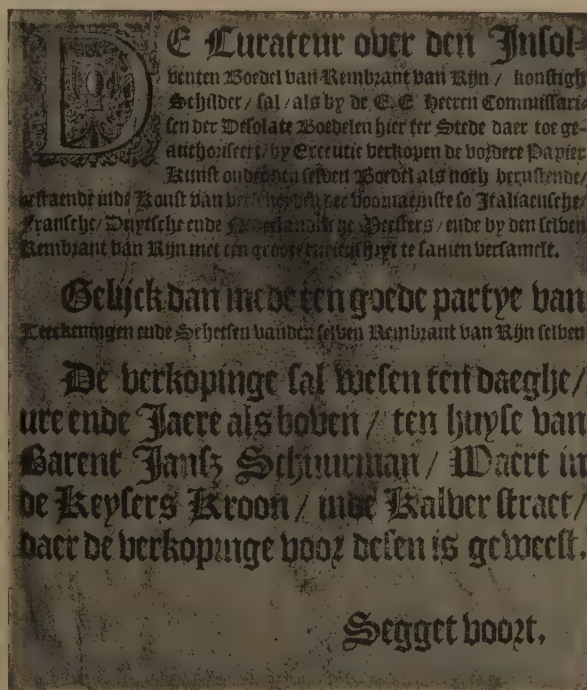
Il faut considérer ces frais comme des frais généraux relatifs à la vente des biens et que Rembrandt devait payer. La note ne donne que quelques détails : pendant 4 semaines on avait disposé d'un local pour lequel on avait porté en compte 5 florins par semaine ; de plus, entre le 4 et le 21 décembre 1657, les « Dépenses » s'étaient élevées à 58 fl., 60.

Après décembre 1657, donc selon toute probabilité à l'occasion de la deuxième vente aux enchères qui eut lieu vers l'automne de 1658, le local fut loué pour cinq ventes et l'on porta en compte cinq florins.

Vosmaer² est porté à croire que Rembrandt aurait logé au « Keyzerskroon ». Nous prétendons que c'est à tort. Il est fort probable qu'à cette époque Rembrandt vivait encore dans la Jodenbreestraat, et la location de la chambre doit être vraisemblablement confondue avec

celle de la salle des ventes où les meubles, les tableaux et les « papiers artistiques » doivent être transportés pour y être exposés. Pour le transport, l'arrangement et le classement, ainsi que pour la surveillance pendant les ventes, il y a eu certainement des frais qui ont dû être payés aux gardiens de la Boedelskamer, chargés de tous les services. Naturellement le montant a été porté au débit de Rembrandt.

Comme nous l'avons vu, le solde de la caisse, au 22 février 1658, s'élevait à 1 224 fl., 75. La recette de la première vente, dont le compte rendu fut fait seule-



AFFICHE ANNONÇANT LA VENTE PUBLIQUE
DES COLLECTIONS DE REMBRANDT

(British Museum, Londres.)

1. D^r Jan Veth, *Oud-Holland*, 1915 et la « Kroniek » du 10 février 1917.

2. *Rembrandt, sa vie, ses œuvres*, 1877, p. 313.

ment en mars et en juillet 1658 par le concierge Thomas Jacobsz. Haringh, s'élevait à 3095 fl., 50; ce montant, ajouté aux 1225 fl., 75 du solde, faisait une somme disponible de : 4320 fl., 25.

On se rappelle que le Dr Cornelis Witsen (1605-1669), avait prêté à Rembrandt à la date du 29 janvier 1653, par acte passé devant les Échevins, une somme de 4180 florins, sans intérêts et pour un an (*Urk.* 141). Cette somme devait permettre à Rembrandt de payer l'arriéré du montant consacré à l'achat de sa maison. Tout comme Gerrit Boelensz, Witsen a tout simplement fait usage d'un droit coutumier pour se faire payer le montant par la Boedelskamer, sans que rien puisse permettre de supposer qu'il ait abusé de sa qualité de bourgmestre de la ville pour assurer le paiement de sa créance de priorité dûment approuvée, lorsqu'il y eut assez d'argent en caisse. D'après le règlement de comptes, les Commissaires de la Boedelskamer ont satisfait à ce droit le 22 février 1658 (*Urk.* 176).

Un autre créancier, qui réclama auprès du Syndic à propos de droit de priorité, reçut également satisfaction. Il s'agit d'un certain Jacob de la Tombe, probablement frère de Pieter de la Tombe, antiquaire sur le Vygendam à l'enseigne de *In de Fransche Bybel*¹ qui était possesseur de deux tableaux, de compte à demi avec Rembrandt. L'un de ces tableaux, peint par Palma Vecchio (1480-1528), représentait le *Mauvais Riche et Lazare*; il était placé dans la chambre latérale (*sijdelcaemer*) de la demeure de Rembrandt. L'autre tableau, dû au pinceau de Giorgione (1478-1511) représentait le *Christ et la Samaritaine*; Rembrandt en était depuis longtemps le possesseur.

Déjà, en 1634, l'artiste emprunta à ce dernier tableau le sujet d'une eau-forte (B 71); plus tard il s'en inspira pour un dessin qui se trouve actuellement au Musée National de Budapest (*Catalogue Hofstede de Groot*, 1372) et qui a servi de base à l'eau-forte de 1658 (B 70). Rembrandt était donc très attaché à ce tableau qu'il avait placé chez lui dans la chambre qui donnait sur la cour et qui lui servait, selon toute probabilité, de chambre à coucher.

Les deux tableaux ne rapportèrent que peu de chose dans la vente aux enchères, de sorte que Jacob de la Tombe ne reçut que la modique somme de 32 fl., 10. Les Commissaires de la Boedelskamer firent droit à sa requête relative à ses créances de priorité le 17 décembre 1658; l'argent lui fut versé le lendemain (*Urk.* 200).

Isaac Vrancx (1610-1663), autre créancier de Rembrandt, fut traité de la même façon. C'était un célibataire, probablement grand ami des arts et oncle de Dirk Spiegel (153-1685)². Ce dernier était Commissaire de la Boedelskamer, en 1657 et 1658. Vrancx avait prêté une certaine somme d'argent à Rembrandt, et un montant de 116 fl., 25 n'avait pas encore été remboursé (*Urk.* 172). Comme gage, le peintre lui avait remis à l'amiable, quatre tableaux. L'expression « à l'amiable » signifiait, d'après Hugo Grotius, l'action par laquelle une personne faisait ou donnait

1. *A la Bible française.*

2. Elias, *De Vroedschap van Amsterdam*, I, p. 400-401.

quelque chose à quelqu'un et à sa demande, sans avoir l'intention de lui en faire cadeau (*Inleyd*. III, 1^{re} partie).

Vrancx insista auprès du Syndic pour qu'il fût considéré comme ayant droit au montant intégral de sa créance de priorité. Par jugement provisoire, à la date du 19 février 1658, les Commissaires de la Boedelskamer décrétèrent que les tableaux en question seraient vendus par les soins du concierge de la Boedelskamer. Il faut bien remarquer que le neveu de Vrancx, Dirk Spiegel, Commissaire de la Chambre, ne prit aucune part aux débats (*Urk.* 189).

Il est probable que la vente aura eu lieu à part, en 1658. Elle ne rapporta que 95 fl., 75. Spiegel se sera sans doute intéressé aux affaires de son oncle Vrancx, et c'est pourquoi il cita le Syndic de Rembrandt devant les Commissaires de la Boedelskamer, demandant que Vrancx fût admis à faire valoir intégralement sa créance de priorité, s'élevant à 116 fl., 25. Par jugement du 10 décembre 1658, les Commissaires se montrèrent d'un avis contraire et n'attribuèrent à Vrancx que la somme de 95 fl., 75, qu'il pouvait recouvrer sans caution. Le reste, avec les intérêts à 6 pour 100 par an, devait être considéré comme une créance ordinaire (*Urk.* 199). Spiegel fit appel de ce jugement et s'adressa aux Échevins dont la décision n'est pas connue. Il semble d'autre part qu'il n'ait guère eu de succès en appel. Le 28 janvier 1659, Dirk Spiegel, au nom de Isaacq Vrancx, entra en possession des 95 fl., 75 attribués à ce dernier (*Urk.* 175); Rembrandt fut débité de ce montant dans le règlement de compte. A la même date, nous lisons dans le registre des répartitions de la Boedelskamer (*Urk.* 172) : « A Isaack Frank reste d'une Obligation et intérêts 116 fl., 25 ». Il s'ensuit que celui-ci aurait pourtant touché la somme intégrale qui lui était due. On peut supposer que Rembrandt lui-même ou bien un de ses amis aura versé la différence, c'est-à-dire 20 fl., 50, pour contenter Spiegel. Il n'y a rien qui prouve le moindre remboursement de la part de Vrancx.

Pendant ce temps, les échevins avaient autorisé M^e Tarquinius, le syndic de Rembrandt, après requête écrite, à procéder à la vente publique de la maison au Jodenbreestraat; la date en fut fixée au 1^{er} février 1658. La vente n'eut lieu que plus tard et cela parce que plusieurs acheteurs refusèrent de déposer des cautions (*Urk.* 186) craignant selon toute probabilité, de voir surgir des difficultés au sujet de l'achat de la maison.

C'est alors que le Conseil de la *Chambre des Tutelles* crut devoir intervenir et le 4 avril 1658 elle nomma Louys Crayers, comme tuteur de Titus, en remplacement de Jan Verwout (*Urk.* 192). Le Conseil jugea que les intérêts de Titus devaient être mieux sauvegardés et qu'il fallait lui donner un tuteur vraiment « rompu au métier » selon la juste expression de M^e de Roever et du D^r A. Bredius.

Louys Crayers avait épousé Annetje Spiegel, fille de Outger Pieterz. Spiegel (1573-1650), marchand de vin, demeurant Fluweelen Burgwal¹. Les quatre membres de la Chambre des Tutelles étaient pour cette année : Albert Pater (1602-1659), M^e Joris Jorisz. Backer (1607-1666); Joan van Waveren (1613-1670) et Hendrick

1. Elias, I, *De Vroedschap van Amsterdam*, p. 190; *Oud-Holland*, 1909, p. 229.

Dirksz. Spiegel (1598-1667). Ce dernier portait le même nom que la femme de Crayers, mais il n'appartenait pas à la même famille, de sorte que toute idée de népotisme doit être écartée.

Tous ces membres du Conseil de la Chambre des Tutelles sans exception avaient déjà siégé pendant plusieurs années au Tribunal des Echevins et, en cette qualité, ils avaient sans doute apprécié le tact et la valeur de Louys Crayers. Il se peut que le commissaire de la Chambre des Tutelles, Spiegel, ait favorisé cette nomination de concert avec son fils Dirk Spiegel, commissaire de la Boedelskamer et qui aura pu le mettre au courant de la marche de l'affaire, ainsi que de la nécessité pour la Chambre des Tutelles d'intervenir au moment propice.

Le nouveau tuteur s'adressa aux secrétaires de la ville, à la date du 20 mai 1658, pour ordonner la saisie de la somme rapportée par la vente de la maison (*Urk.* 194), afin d'empêcher que l'on versât le montant à tout autre qu'à son pupille. Il prétendit, sans lâcher pied, que ce dernier jouissait d'un droit d'hypothèque légale sur la masse des biens, ce qui lui donnait le pas sur tous les autres, même sur les créanciers hypothécaires, dont les créances remontaient d'ailleurs à une date plus récente¹.

Un de ces créanciers, Isaacq van Hersbeecq, demeurant au Singel entre le War-moesgracht et le Gasthuismolensteeg (*Lugt, Wandelingen met Rembrandt*, p. 17) avait prêté à Rembrandt, le 14 mars 1653 et par-devant les Échevins, la somme de 4000 florins à 5 pour 100 pour l'espace d'un an (*Urk.* 146). A cette occasion, Rembrandt avait engagé même ses biens immeubles, de sorte que van Hersbeecq jouissait d'une créance de priorité qui, avec les intérêts, s'élevait à 4200 florins. La priorité avait été reconnue par les commissaires et la somme intégrale lui fut versée le 17 décembre 1658, prélevée sur l'argent dont disposait la Boedelskamer. On y mentionna néanmoins l'ordre de saisie émanant du tuteur de Titus, ainsi qu'en fait foi le compte des recettes provenant de la vente de la maison (*Urk.* 187).

Louys Crayers y mit opposition au nom de son pupille. Un jugement des Échevins d'Amsterdam, à la date du 5 mai 1660, donna tort à van Hersbeecq qui fut condamné à rembourser l'argent. La saisie ordonnée par Crayers fut confirmée, et ce dernier fut autorisé à prélever cette somme, que l'on versa à Titus en déduction de ce qui lui revenait comme héritier de sa mère. Les frais furent compensés (*Urk.* 230).

Le jugement fut confirmé le 22 décembre par arrêté de la Cour de Hollande à La Haye (*Urk.* 256); de plus, van Hersbeecq fut condamné aux dépens et à une amende, pour être allé en appel sans motifs bien fondés. Van Hersbeecq ne se tint pas pour battu et s'adressa à la Haute Cour (*Hooge Raad*) de La Haye qui confirma le jugement par arrêté du 21 janvier 1665, condamnant le plaignant aux dépens et à une amende pour appel insuffisamment justifié (*Urk.* 268)². Le 23 mai 1665, par

1. Hugo Grotius, *Inl.*, II, 48, § 16. M^e N. de Roever, *De Amsterdamsche Weeskamer*, p. 44. Prof. S. J. Fockema, *Andreae, Oud Ned. Burg. Recht*, II, p. 110.

2. « La Haute Cour (*Hooge Raad*) confirme par le présent jugement, ceux des Échevins d'Amsterdam et de la Cour de Hollande. Et condamne le plaignant à une amende pour

acte émanant du notaire Philippe Engebrecht et à la requête de Louys Crayers, tuteur de Titus, van Hersbeecq fut sommé de rembourser l'argent, ce qu'il fit enfin le 20 juin 1665 (*Urk.* 275).

Isaack van Hersbeecq mourut le 15 juillet 1668. Dans les papiers trouvés après sa mort parmi les *dettes douteuses et désespérées* nous lisons ce qui suit :

« Rembrandt Harmens, Peintre, au su des Échevins, dans le registre des intérêts fo. 7, pour capital 4 000 florins et un an d'intérêt: 200 florins, soit 4 200 florins¹. »

Il y a peu de temps, on a encore fait remarquer, en se basant d'ailleurs sur la faible prétention de van Hersbeecq, que — selon la conception des lois actuellement en vigueur — il faut considérer comme un fait aggravant et à la charge de Rembrandt, la transmission à temps de sa maison à son fils Titus, transmission qui aurait vraiment eu lieu au préjudice des créanciers du peintre, lésés dans leurs droits. Comme tuteur de Titus, Crayers aurait profité de cette action délictueuse et obtenu injustement que la créance de Titus, comme créance de priorité, ait eu le pas sur celles des autres créanciers; les jugements qui furent prononcés dans la suite en faveur de Rembrandt auraient eu uniquement pour cause: le fait que son principal créancier se trouvait être son propre fils².

Les faits acquis, les circonstances constatées dans la suite et les lois en vigueur à cette époque, de même que les conceptions de droit actuel, ne confirment pas ces remarques.

Nous allons ajouter quelques considérations au point de vue légal des droits invoqués par le tuteur Crayers et exposés en détail dans le jugement prononcé par la Cour de Hollande à la date du 22 décembre 1662 (*Urk.* 256).

Sur l'avis de l'avocat Cloeck et sans y être obligé du reste, Rembrandt avait établi par écrit en 1647, après une enquête en bonne et due forme, l'inventaire des biens provenant du régime de la communauté. Il taxa les objets à la valeur minima qu'ils avaient à la mort de Saskia. La masse des biens fut évaluée à 40 750 florins.

D'après le testament de Saskia, la moitié revenait à son fils, soit une somme de 20 375 florins, Titus n'en avait jamais bénéficié et, d'après le code alors en vigueur, il jouissait, comme mineur, d'une hypothèque légale sur tous les biens de son père et tuteur. A cette époque, cette hypothèque légale se trouvait, du moins dans les grandes lignes, sur le même pied qu'une hypothèque conventionnelle, et à l'exemple du Droit romain, elle était introduite ou admise dans le pays³.

Cela donnait à Titus un droit de priorité relativement aux autres créanciers, pour autant que le droit de ces derniers n'était ni plus ancien ni mieux établi. La créance de van Hersbeecq ne datait que de 1653 et n'était qu'un droit réel sur la maison.

appel injustifié, ainsi qu'aux frais du procès, d'après taxation de la Haute Cour. » — Résolution du 21 janvier 1665 (Cité par le Dr. A. Bredius).

1. Dr. A. Bredius dans *Oud-Holland*, 1910, p. 4 et 4.

2. Prof. Dr. C. Neumann, *Rembrandt*, München, 1922, p. 711-712.

3. Hugo Grotius, *Inleyd.*, II, 48, § 16, Prof. M^e Fockema Andreae, *Oud-Ned. Burg. Recht*, II, p. 110,

La créance de Titus était plus ancienne et avait la priorité sur celles des autres créanciers, même hypothécaires.

Le 17 mai 1656, lorsque par devant la Chambre des Tutelles, Rembrandt transmit sa maison à Titus en diminution de l'héritage présumé de son enfant, tout en prenant les dettes à sa charge, il aurait pu déclarer en même temps, en toute sécurité de conscience, que sa part dans les biens provenant du régime de la communauté pouvait être estimée à 20 375 florins et que toutes ses dettes en bloc, comme on l'a constaté plus tard, n'atteignaient même pas 14 000 florins (exactement 13 938 fl., 95), de sorte que la valeur de ce qui lui revenait en propre dépassait de beaucoup le montant de ses dettes ; en transmettant sa maison à son fils il ne portait donc aucun préjudice à ses créanciers et dans sa manière d'agir il ne pouvait aucunement être question de tromperie. Crayers fit donc expressément remarquer que les déclarations des témoins, de même que les documents produits, constituaient la preuve évidente de l'exactitude de l'inventaire et de l'existence du régime de la communauté des biens.

Dans la suite, selon l'expression de Crayers, Rembrandt se trouva « un peu dans la gêne » et dut avoir recours à la cession judiciaire. M^e Tarquinius fut nommé syndic et chargé de régler la question.

Si maintenant Crayers, à qui furent remis les documents relatifs à la transmission de la maison en sa qualité de tuteur de Titus, s'en était servi pour soustraire la maison au régime de la communauté, et cela en la considérant comme propriété de Titus, les autres créanciers et notamment van Hersbeecq auraient vraiment eu raison de se plaindre de ces agissements au point de vue légal. Cependant, sur la demande du syndic M^e Tarquinius, les Échevins décidèrent, par une résolution du 1^{er} février 1658, que la maison serait vendue par exécution, tandis que le tuteur Crayers fit saisir, le 20 mai 1658, l'argent provenant de la vente qui eut lieu dans la suite, afin qu'on pût se prononcer judiciairement sur les droits réels de Titus aussi bien que sur ceux des autres créanciers.

Là-dessus, le 17 décembre 1658, le créancier hypothécaire van Hersbeecq se vit remettre le montant intégral de sa créance, c'est-à-dire, 4 000 florins, plus 5 pour 100 d'intérêt pour un an. L'argent fut pris sur la recette provenant des biens, mais le remboursement en fut garanti de la part de van Hersbeecq avec mention de l'ordre de saisie.

Van Hersbeecq fit opposition à cette dernière note et porta la question devant le tribunal des Échevins. Cependant, son point de vue ne paraît guère solide.

Il faisait remarquer dans sa contestation, que d'après le testament de la femme de Rembrandt, ce dernier était dispensé d'établir un inventaire ; qu'il était tout simplement tenu de doter son fils Titus en cas de mariage de ce dernier ou à sa majorité, et que l'inventaire établi en 1647, aussi bien que la transmission de la maison sur l'ordre de Rembrandt, constituaient un préjudice frauduleux aux dépens des créanciers ; que l'argent de ces derniers aurait servi à payer les dettes du régime de la communauté ou à favoriser Titus ; que Rembrandt, de plus, aurait pu se contenter de verser à son fils le montant de sa portion légitime, qu'on pouvait évaluer à 6 791 fl., 65,

ce qui aurait fait disparaître le droit *imaginé* d'hypothèque légale, de sorte que Crayers aurait dû, *en conscience*, autoriser van Hersbeecq à garder l'argent qui lui avait été versé.

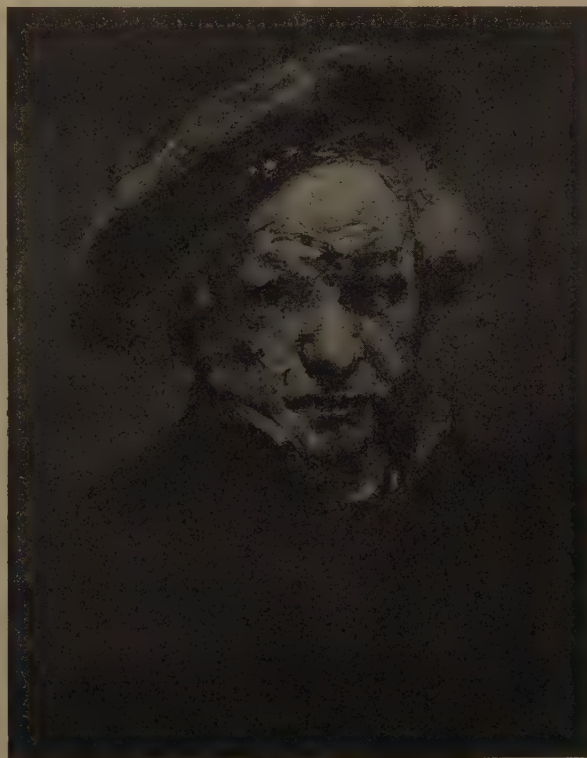
Dans les trois jugements rendus dans cette affaire, on établit l'exactitude de l'inventaire aussi bien que la bonne foi de Rembrandt ; de plus on trancha la seule question judiciaire, à savoir que le droit général de Titus passait avant le droit particulier de van Hersbeecq, ce qui reconnaissait au tuteur le droit de réserver des biens au profit de son pupille. Il s'ensuivit nécessairement la condamnation de van Hersbeecq qui dut rembourser au tuteur de Titus l'argent qui lui avait été payé.

On s'est permis de contester ce jugement et de lui attribuer même quelque chose de louche en faveur de Rembrandt en tâchant de le faire regarder comme le « *tertius gaudens* » dans cette affaire. Les décisions cependant n'ont rien rapporté personnellement à l'artiste, et van Hersbeecq serait le seul homme qui aurait pu reprocher à Rembrandt d'avoir heureusement profité du fait que son principal créancier se trouvait être son propre fils. Les créances privilégiées sur la généralité des biens meubles et immeubles ne revenaient pas exclusivement aux pupilles qui se trouvaient à la charge de leurs

tuteurs. Hugo Grotius mentionne même onze catégories de personnes, qui jouissaient à cette époque du droit en question, et qui est encore aujourd'hui reconnu en nombre de cas, par le Code civil néerlandais (art. 1195 B. W. Cf. *Code Civil*, art. 2101).

Au point de vue judiciaire les jugements étaient corrects et nullement en contradiction avec la loi.

Et pourtant, le sentiment de la justice au *xx^e* siècle ne saurait admettre les décisions de cette procédure, accordant d'une part complète satisfaction au bourgmestre Witsen, et de l'autre faisant des restrictions en ce qui concerne le marchand van



PORTRAIT DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME (1659)

(Musée d'Aix-en-Provence.)

Hersbeecq. On essaye d'expliquer la situation en attribuant à Witsen toutes sortes de défauts et en l'accusant d'avoir abusé de ses hautes fonctions ; van Hersbeecq ne serait qu'une victime et Rembrandt un « veinard ».

Rembrandt n'a pas profité personnellement de ce jugement. Il faut chercher l'explication réelle de tout cela, dans le code en vigueur à cette époque et qui permettait de payer les créanciers dès qu'il y avait de l'argent en caisse ; les listes de répartition de nos jours n'existaient pas encore et ne furent introduites qu'au commencement du XIX^e siècle dans la loi néerlandaise, refusant à chacun le droit à un versement, avant le règlement de compte définitif.

Le résultat des jugements est donc la suite de la réglementation défectueuse du code relatif aux faillites et en vigueur à cette époque. Les personnes qui vivaient sous ce régime en avaient les avantages, mais devaient également en subir les conséquences fâcheuses.

Rembrandt est loin d'avoir été *un profiteur* dans ces procès ; il a dû passer le reste de ses jours dans une misère relative et même renoncer à un petit héritage qu'il avait en perspective, pour compléter la somme qui revenait à son fils comme son créancier.

Cependant, on ne perdait pas son temps à Amsterdam, tandis que ce procès traînait en longueur à La Haye. La recette provenant de la vente des dessins et gravures s'élevait à 596 fl., 95, de sorte qu'après avoir payé les créanciers Boelensz, Witsen, van Hersbeecq, de la Tombe et Vrancx, plus quelques frais, le 20 janvier 1660 il y avait encore en caisse 544 fl., 60.

Après le jugement des Échevins, quand il eut gagné son procès en première instance et que le droit de son pupille fut reconnu par arrêté du 5 mai 1660, Crayers avait levé la saisie dès le 24 août 1660 (*Urk.* 231), de sorte que l'acheteur de la maison, Samuel Geirinx put verser la somme de 11 218 florins, le 1^{er} décembre 1660 à la Boedelkamer, et le 18 décembre 1660 la maison du Jodenbreestraat passa entre les mains de l'acheteur avec « remise de quittance » en présence des Échevins (*Urk.* 234). Déduction faite de quelques frais, il y avait encore en caisse, le 1^{er} mai 1661, une somme de 6972 fl., 55.

De son côté, Rembrandt n'était pas resté dans l'inaction et avait réussi à s'arranger avec son créancier Lodewyck van Ludick, qui s'était toujours montré un véritable ami à son égard, et qui le lui prouva encore par la suite.

Jan Six (1618-1700) avait prêté à Rembrandt le 7 mars 1653 une somme de 1 000 florins, sans intérêt (*Urk.* 178), afin de lui permettre de payer le reste du montant consacré à l'achat de la maison de la Jodenbreestraat. Six, qui ne demandait pas mieux que de venir en aide à Rembrandt, s'était marié en juillet 1655. Il pouvait donc fort bien employer son argent — il n'y avait pas de bourse de fonds publics à cette époque et on ne faisait pas encore usage des contrats en prolongation. — Il vendit sa créance à Gerbrand Ornia, marchand de fer demeurant au Heerengracht près de Leliegracht (*Lugt, Wandelingen met Rembrandt*, p. 72), tandis que l'antiquaire Lodewyck van Ludick s'était porté garant en faveur de son

ami Rembrandt. Quand ce dernier fut autorisé à céder ses biens et qu'on put alors émettre quelques doutes sur sa solvabilité, le 1^{er} août 1657, Ornia assigna comme responsable Lodewyck van Ludick, qui paya les 1 000 florins dus, et s'arrangea avec Rembrandt en mars 1659 (*Urk.* 213). — Rembrandt s'engagea à payer 1 200 florins en trois ans, par termes de 400 florins et cela au moyen de tableaux « qu'il peindrait lui-même et dont la valeur serait taxée par des tierces personnes ». De plus, l'artiste promettait, dans l'espace de la même année, de peindre pour le compte de van Ludick « un petit tableau représentant l'histoire de David et Jonathan », qu'il avait déjà sur le chantier. Les deux amis, bien au courant de leurs situations financières respectives et de leurs sacrifices mutuels, étaient donc tombés d'accord. Ils durent renouveler l'arrangement en août 1662, lors de la cessation de paiement relatif à un tableau livré par Rembrandt pour le nouvel Hôtel de Ville d'Amsterdam.

Cette affaire, provisoirement réglée d'une manière satisfaisante pour Rembrandt, n'a aucun rapport avec une autre qui eut lieu entre Six et l'artiste. Ils avaient signé deux accords en vertu desquels les tableaux qu'on y avait mentionnés, pourraient être gravés ; les clauses des accords contenaient des pénalités (*Urk.* 195 ; *Onze Kunst* 1918, p. 156).

Le premier de ces accords concernait le célèbre portrait de Saskia, portant un chapeau rouge à plume d'autruche sur ses cheveux blonds. Le tableau fut peint vers 1634 et se trouve maintenant à Cassel (Bode, 150). Six l'avait acheté à Rembrandt et l'acte passé à l'occasion de l'achat renfermait une clause de pénalité au profit de Six.

Le second accord comportait une pénalité au profit de Rembrandt et concernait l'achat fait par Six : 1^o d'un tableau probablement dû au pinceau de Jan Lievensz, représentant *Siméon au Temple* ; ce tableau se trouvait dans la succession Six et fut acheté par son fils Nicolas, au prix de 50 florins ; 2^o d'un tableau de Rembrandt connu



SASKIA AU CHAPEAU ROUGE
PAR REMBRANDT (1635)

(Musée de Cassel.)

sous le nom de *Prédication de Saint-Jean-Baptiste*, datant de 1635-1636 et sans doute mentionné dans la succession Six sous le n° 38 : « *Prédication de Saint Jean Baptiste au peuple* », de Rembrandt, « tableau très rare et d'une grande valeur artistique », acheté par Jan Six fils pour la somme de 710 florins. La famille conserva ce tableau jusqu'en 1803 ; il fut acheté en 1892 à la vente publique du comte de Dudley, pour le compte du Kaiser-Friedrich Museum de Berlin (*Oud-Holland*, 1893, p. 155. Bode, 215).

Par suite d'une nonchalance fort regrettable, Rembrandt avait perdu le récépissé qui lui fut remis à l'occasion de cette transaction. Le syndic semble s'être occupé de l'incident. Le 13 septembre 1658, le « Sieur Joan Six et M^e Henricus Torquinius comparurent devant les commissaires de la Boedelskamer et déclarèrent tous les deux, qu'au sujet de cette affaire aucune des deux parties n'avait rien à réclamer et autorisèrent les commissaires à annuler les pénalités » (*Urk.* 195).

Comme nous l'avons déjà dit, la maison de Rembrandt à la Jodenbreestraat fut remise à l'acheteur peu de temps après le versement de la somme qui en représentait le prix, c'est-à-dire le 18 décembre 1660 (*Urk.* 234). Ainsi, Rembrandt se vit contraint de quitter la maison où il avait pu rester avec sa famille jusqu'à cette époque.

En somme, après avoir effectué le paiement de la maison en même temps que celui des dernières créances relatives aux biens, lorsque, le 1^{er} mai 1661, le règlement de compte fut définitivement établi, Rembrandt avait exactement satisfait à ses obligations résultant de la cession judiciaire ; légalement, il n'était plus débiteur insolvable et jouissait par suite de tous ses droits civils. L'assertion d'après laquelle Rembrandt serait décédé « insolvable » ne tient donc pas debout. La cession judiciaire, aboutissant à un résultat satisfaisant, ne manquait pas, même à cette époque, d'assurer à celui qui la sollicitait, une telle estime, que dans bien des cas il se voyait appelé à remplir des fonctions assez importantes. Un certain Isaac Hohepied, né à Cologne en 1627, marchand et assureur demeurant à Amsterdam, Keizersgracht, près de la Hartenstraat, fit faillite en 1680. En 1682, la Haute Cour d'Appel de La Haye (Hooge Raad) l'admettait au bénéfice de cession judiciaire ; là-dessus, il partit avec sa famille pour les Indes Orientales, et en 1688 il fut nommé membre du Conseil de Justice, la plus haute Cour qui existât aux Indes à cette époque (Elias, *De Vroedschap van Amsterdam*, 1903, II, p. 519).

Rembrandt était donc de nouveau pleinement autorisé à se charger de la tutelle de sa petite fille Cornelia à la mort de Hendrickje Stoffels en octobre 1662, de sorte que le Conseil de la Chambre des Tutelles ne l'a pas destitué de ces fonctions, comme autrefois à l'égard de Titus. En juillet 1664, Rembrandt donna comme tuteur à Cornelia au cas où il viendrait à mourir, le peintre Christian Dusart (*Oud-Holland*, 1914, p. 261). En octobre 1662, il vendit le tombeau de la Oude Kerk où reposait Saskia (*Urk.* 254), et cela sans la moindre opposition de la part de la Boedelskamer.

(La suite prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

DES BEAUX-ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

PREMIER SEMESTRE 1924 (Suite)

I. — ESTHÉTIQUE. — GÉNÉRALITÉS LÉGISLATION

- AUDRA (Paul). La vision et l'expression plastiques. — Paris, E. Chiron. In-8, 260 p.
- Mélanges Bertaux, recueil de travaux dédiés à la mémoire d'Emile Bertaux. — Paris, E. de Boccard. In-8, 358 p., 21 pl.
- MIRBEAU (Octave). Des artistes. 2^e série. Peintres et sculpteurs, 1897-1912. Musiciens, 1884-1902. — Paris, Flammarion. In-18, 300 p.

II. — HISTOIRE. — ARCHÉOLOGIE SITES D'ART

- Album de l'art belge ancien et moderne... Notices par L. BÉNÉDITE, E. VERLANT et FIERS-GEVAERT. — Paris, G. Van Oest. In-4, 60 p., 40 pl.
- BARTOLI (Alfonso). Il foro romano. Il Palatino. — Milano, F. Treves. In-8, 62 fig., 2 plans. (Il fiore dei musei e monumenti d'Italia.)
- BECCARINI (P.). Un decennio di nuovi scavi in Pompei. — Milano, Beccarini, 1923. In-8, 55 p., 18 pl.
- BERNARD (Em.). Le grand et très divin Michel-Ange Buonarroti. — Paris, M. Bernard. In-8, 350 p.
- BLACKMAN (A. M.). Luxor and its temples. — London, Black, 1923. In-8, 211 p., fig.
- BONFELS (Robert). Les cent vues de Paris. — Paris, Larousse. In-8, 130 pl., plan.
- Handbuch der Kunstwissenschaft. Hrsg. v. A.-E. BRINCKMANN. — Wildpark-Potsdam, Athenion. In-4.
196. HILDEBRANDT (E.). Malerei u. Plastik d. 18. Jh. in Frankreich, H. 4. p. 101-148, fig., 2 pl.
197. PINDER (W.). Die deutsche Plastik, H. 3. p. 57-104, fig., 2 pl.
- BURCKHARDT (Jacob). Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. — Leipzig, A. Kröner. In-8, xvi-1044 p.

CHAMPION (Pierre). Tanger, Fès, Meknès. — Paris, H. Laurens. In-8, 159 p., 105 fig., 3 plans. (Les villes d'art célèbres.)

Chronique des fouilles et découvertes archéologiques dans l'Orient hellénique. — Paris, E. de Boccard, 1923. In-8, 80 p., fig.

CLASEN (Karl Heinz). Kant-Bildnisse. — Königsberg, Gräfe u. Unzer. In-4, 30 p., fig., 20 pl.

CURTIVUS (Ludwig). Die antike Kunst. — Berlin-Neubabelsberg, Athenion. In-4.

I. Ägypten und Vorderasien, viii-293 p., 244 fig., 9 pl. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)

DELACROIX (Eugène). Œuvres littéraires. I. Études esthétiques. — II. Essais sur les artistes célèbres. — Paris, G. Crès. 2 vol. in-16, xiii-153 p. et 1 pl., xi-237 p. et 1 pl. (Bibliothèque dionysienne.)

DELAUNEY (R.). Index général et table des matières du tome I du Manuel d'archéologie française de G. Enlart. — Paris, A. Picard. In-8, 184 p.

DESAZARS DE MONGAILHARD (Baron). Les artistes toulousains et l'art à Toulouse au XIX^e siècle. — Toulouse, E.-H. Guitard. In-8. 1^{re} livr., 120 p.

Das Alte Testament im Bilde: ein illustriertes Werk mit 1850 Abbildungen herausg. von Theodor EHRENSTEIN. Lief. 1-8. — Wien, A. Kende; Wien et Leipzig, Halm u. Goldmann. In-4, 640 p., fig.

L'ouvrage comprendra 12 livraisons.

Exploration archéologique de Délos. — Paris, E. de Boccard. In-4, fig. et pl.

Fasc. VI (1^{re} partie). Les portiques au Sud du Hiéron. Le portique de Philippe, par R. Vallois. 185 p., 232 fig., 13 pl.

FACCHINETTI (Vittorino). Iconografia Francescana. — Milano, casa editrice S. Lega Eucaristica. In-8, 158 p., 123 ill.

FANNINA (W.). L'Art de la vieille Russie. Trad. Maurice BLOCH. — Paris, G. Crès. Gr. in-8, 24 p., fig. (Documents d'art.)

- Forschungen in Ephesos. Veröff. v. Österr. Archaeolog. Institute. — Wien, E. Hölzel, 1923. In-fol.
Bd. 3. Vorwort: Emil REISCH. III-288 p., 6 pl., 281 fig.
- Fouilles de Delphes. — Paris, E. de Boccard. In-4, fig. et pl.
T. II, fasc. 3. Topographie et architecture. Le sanctuaire d'Athéna Pronaia: Les temples du tuf, par R. Demangel; les deux trésors, par G. Daux. IV-112 p., 88 fig., 20 pl.
- Oesterreichische Kunst. Topographie. Red. v. Dagobert FREY. — Wien, E. Hölzel. In-4.
Bd. 18. Die Denkmale d. polit. Bezirkes Baden (in Niederösterreich.) LXXI-412 p., 460 fig., carte.
- GALTIER (E.). Histoire des paroisses de Saint-Maur-des-Fossés. — Paris, E. Champion. In-8, 300 p., fig.
- GOWANS. Les chefs-d'œuvre de Michel-Ange. — Paris, A. Perche. In-8, 64 p.
- HENNY (Charles). Guide abrégé esthétique et pratique de Paris. — Paris, Fischbacher. In-16, 65 p.
- Die Ausgrabungen von Samarra. Band I: Der Wandschmuck und seine Ornamentik, von Ernst HERZFELD. — Berlin, D. Reimer. In-4, XII-236 p., 321 fig., 101 pl.
- HIELSCHER (Kurt). L'Allemagne. Architecture et paysage. Préface de G. Hauptmann. — Paris, A. Calavas. In-4, 304 pl.
- HIRSCH (Fritz). Rastatt. Schloss u. Stadt. — Heidelberg, C. Winter. In-4.
I. Die Topographie. 1923. 44 p., 11 fig., 1 pl., carte.
- HOURLICQ (Louis). Paris. — Paris, Hachette. In-16, 64 p., 150 fig.
(Encyclopédie par l'image.)
- HUNOLD (Géo). Renaissance. Zeiten u. Künstler. — Berlin, C.-P. Chrysellus. In-4, v-239 p., 37 pl.
- Inventory (An) of the historical monuments in Essex. — London, Stationery Office. In-8, IV-318 p., 109 pl.
(Royal Commission of historical monuments. England.)
- IORGA (N.). L'art populaire en Roumanie. — Paris, J. Gamber. In-4, XII-135 p., 18 pl., 135 fig.
- KOOP (A.-J.) et INADA (Hogitarō). Japanese names and how to read them: a manual for art collectors and students. — London. In-4, XVIII-552 p.
- KÜHNEL (Ernst). Maurische Kunst. — Berlin, B. Cassirer. In-4, VII-75 p., 24 fig., 155 pl.
(Die Kunst d. Ostens, Bd. 9.)
- KUMMEL (O.). L'Art de L'Extrême-Orient. Trad. de Charlotte MARCHAND. — Paris, G. Crès. In-4, 218 p., 168 pl.
- Kunst- und Altertums-Denkmale (Die) in Württemberg. Hrg. vom württ. Landesamt f. Denkmalpflege. Inventar. — Esslingen, P. Neff. In-4.
70-74. Donaukreis. Oberamt Leutkirch, bearb. v. H. KLAIBER. 196-XVI-VI p., fig.
- LEHMANN (Walter). Kunstgeschichte des alten Peru. Unter Mitarb. von Heinrich DOERING. — Berlin, Wasmuth. In-4, 68 p., fig., 128 pl.
(Veröffentlichungen des Forschungsinstitut d. Museums f. Völkerkunde, Berlin.)
— Ed. française: Histoire des beaux-arts de l'ancien Pérou. — Paris, Société du livre d'art ancien et moderne.
— Ed. anglaise. The art of old Peru. — London, Benn.
- LEHMANN (W.). L'Art ancien du Mexique; simple esquisse. Trad. Emile LETZ. — Paris, G. Crès. Gr. in-8, 27 p., 48 pl.
(Orbis pictus).
- MARTIN (Henry). La Renaissance italienne. — Paris, Ducher. In-8, 64 p., 47 fig., 11 pl.
(Grammaire des styles, III.)
- MAUCLAIR (Camille). Florenz, Übertr. v. Rosa SCHAPIRE. — München, G. Müller. In-8, 289 p., 75 fig.
- MAXWELL (Donald). Unknown Sussex. — London, Lane. In-8, 206 p., fig., 29 pl.
- Mediaeval England. A new edition of Barnard's Companion to English History. Edited by H.-W.-C. DAVIS... — Oxford, Clarendon Press. In-8, 632 p., 360 fig.
- NICODEMI (Giorgio). La Vergine nel Rinascimento e nel Barocco. — Roma, Soc. editrice d'arte illustrata. In-8, 16 p., 32 pl.
(Arte sacra italiana.)
- PILLET (Maurice). L'âtre Saint-Maclou, ancien cimetière paroissial de Rouen. — Paris, E. Champion. In-8, 224 p., 83 fig.
- POPELKA (F.) u. SEMETKOWSKI (W.). Das Grazer Stadtbild. — Wien, Österr. Verlagsgesellschaft. In-8, 30 p., 24 pl.
(Österr. Kunstbücherei. Bd. 37-38.)
- POUX (Joseph). La Cité de Carcassonne. — Toulouse, E. Privat. In-16, 288 p., 156 fig., plan.
- RIDDER (A. de) et DEONNA (W.). L'art en Grèce. — Paris, La Renaissance du Livre. In-8, 480 p.
(Bibliothèque de synthèse historique.)
- SALIS (Arnold v.). Kunst des Altertums. — Berlin-Neubabelsberg, Athenaion. In-4, 128 p., 188 fig., 5 pl. (Die sechs Bücher d. Kunst. I.)
- San Domenico. (Introd. di Guido GHERSI). — Roma, Soc. editr. d'arte illustrata. In-8, 16 p. 32 gr.
- SARRE (F.). L'Art de la Perse ancienne. Trad. Paul BUDRY. — Paris, G. Crès. In-4, 69 p. 150 pl.
(L'art de l'Orient.)
- SAUERLANDT (Max). Michelangelo. — Königsstein. i. T., K.-R. Langewiesche. In-4, XVI-96 p., 100 fig.
(Blaue Bücher.)

SPARROW (W. Shaw). Angling in British Art through five centuries : prints, pictures, books. — London, Lane. In-8, 288 p., 200 fig.

STEINITZER (Alfred). Einführung in die italienische Kunst. — München, O. C. Recht, 1923. In-8, VIII-198 p., 80 pl.

STRZYGOWSKI (J.). Die Krisis der Geisteswissenschaften, vorgeführt am Beispiel der Forschung über bildende Kunst. — Wien, A. Schroll. In-4, XII-350 p.

VIOLLET-LE-DUC. The City of Carcassonne. — Paris, A. Morancé. In-16, 92 p., fig.

VOUGA (Paul). La Tène. Monographie... publiée au nom de la commission des fouilles... — Leipzig, K.-W. Hiersemann, X-170 p., fig., 50 pl., 2 plans.

WAETZOLDT (Wilhelm). Deutsche Kunsthistoriker. — Leipzig, E.-A. Seemann. In-8.
2. Von Passavant bis Justi. 311 p.

III. — ARCHITECTURE. ART DES JARDINS

BADOVICI (Jean). Documents d'architecture. Intérieurs français en couleurs. — Paris, A. Morancé. In-4, 24 p., 50 pl.

BARTOLI (A.). I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze. I-V. — Firenze, Istituto di edizioni artistiche. 5 vol. in-4 de 100 pl. chacun.

Le vol. VI (texte) paraîtra ultérieurement.

BENOIT-LÉVY. Maisons de campagne en briques. — Paris, Ch. Massin. In-4, [3 p.,] 32 pl.

— Cottages rustiques. — Paris, Ch. Massin. In-4, 32 pl.

BROQUELET (A.). Nos châteaux. Préface de M^e Henri Robert. — Paris, Garnier. In-16, 532 p., 104 fig.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison bourgeoise en Suisse. — Zürich, Orell Füssli. In-4.
Band XII: Kanton Graubünden. Teil I: Südliche Talschaften IX p., 135 pl.

CICALA (V.). Ville venete, con prefazione di Luca Beltrami. — Torino, « Itala ars ». In-fol., 112 pl.

HAMANN (R.). Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. — Marburg, Kunstgeschichtliches Seminar. In-4.

II : Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts. IV-179 p., 309 fig.

HARTWEIN (P. W.). Der Kaiserdom zu Speyer. — Speyer, Palatina-Verlag. In-8, 38 p., fig., 2 pl. (Palatina-Bücherei, 1.)

HERMANIN (F.). Giambattista Piranesi. — Roma, Sansaini, 1923. In-4, 63 p., 14 pl.

JARRY (Paul). Les anciens châteaux de France.

L'Île de France. — Paris, F. Contet. In-fol. 6^e série. Champlâtreux, La Roche-Guyon, Maisons-Laffitte, Osny. 16 p., 40 pl., fig., plans.

JOCHER (Heinrich). Das bergische Residenzschloss Burg an der Wupper... Mit einer kurzen Geschichte... von Rudolf ROTH. — Burg a. d. W., R. Roth. In-4, 4 p., 6 pl.

KHEIRI (Sattar). Islamic Architecture. — London, Tiranti. In-8, 16 p., 48 pl.

LEFOL (Gaston). Immeubles à loyers modérés entrepris par... la Ville de Paris. — Paris, Ch. Massin. In-fol., 32 pl. (Bibliothèque documentaire de l'architecte.)

LUGLI (G.). Monumenti greci e romani. — Roma, Soc. editrice d'arte illustrata. In-4, 24 p., 230 fig. (Antologia d'arte antica e moderna. I.)

MARRIOTT (Charles). Modern English Architecture. — London, Chapman and Hall. In-8, 261 p., 81 pl. (Universal Art Series.)

MAURICHEAU-BEAUPRÉ (Ch.) et HENNET DE GOUTEL (E.). Le château de Versailles et ses jardins. — Paris, D.-A. Longuet. In-16, 260 p., 36 pl., 4 plans.

(Guides historiques et archéologiques aux grands monuments historiques, publiés sous la direction de M. P. Vitry.)

NOLHAC (P. de). Versailles : les extérieurs et les jardins. — Paris, A. Morancé. In-fol., 60 pl. (Les grands palais de France.)

OPITZ (Josef). Das Kaadner Franziskanerkloster. — Kaaden, V. Uhl. In-8, 48 p., 6 pl. (Uhl's Heimatbücher des Erzgebirges u. Egerlandes. 6.)

Où en est l'urbanisme en France et à l'étranger ? — Paris, L. Eyrolles. In-8, 520 p., portr., plans, fig. (Société française des urbanistes.)

Palazzo (II) di Pio IV sulla via Flaminia a Roma (1923). In-4. Hors commerce.

Petites maisons pittoresques. — Paris, R. Ducher. In-4. 3^e série. Midi de la France (Côte d'Azur et Côte Basque) 42 pl.

Deutsche Dome des Mittelalters. Vorwort : Wilhelm PINDER. — Königstein in T., K. R. Langewiesche. In-4, 64 p., 59 fig. (Die blauen Bücher.)

POÈTE (Marcel). Paris : la vie et son cadre. Au jardin des Tuileries : l'art du jardin, la promenade publique. — Paris, A. Picard. In-8, 359 p., 11 pl.

RAVE (P.-O.). Griechische Tempel. — Marburg a. L., Kunstgeschichtl. Seminar. In-4, 64 p., fig.

SCHUBRING (Paul). Die Architektur der italienischen Frührenaissance. — München, H. Schmidt. In-8, 109 p., 76 fig. (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, 3.)

SPONSEL (Jean-Louis). Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden. — Dresden, Stengel. In-4, III-316 p., 99 pl.

(Texte. Le vol. de planches a paru en 1910.)

TELLUCCINI (A.). Le decorazione della reale palazzina di caccia di Stupinigi. — Torino, « Itala ars ». In-fol., 56 pl.

TOUZÉ (Eugène). Questions d'urbanisme. Les plans d'aménagement, d'extension et d'embellissement des villes et la loi du 14 mars 1919. Préface de M. René Jacquelin. — Paris, Berger-Levrault. In-8, VIII-148 p.

WOEBCKEN (Carl). Friesische Kirchen. — Bremen-Wilhelmshaven, Friesen-Verlag, 1923. In-8, 35 p., 16 pl.

Classement par artistes.

MALAGUZZI-VALERI (F.). **Bramante**. — Roma, Soc. editrice d'arte illustrata. In-4, 16 p., 30 pl.

(Biblioteca d'arte illustrata. Architetti del XV al XVIII secolo.)

VENTURI (Adolfo). **Brunelleschi**. — Roma, Soc. editrice d'arte illustrata. 1923. In-4, 16 p., 32 pl.

(Biblioteca d'arte illustrata. Architetti del XV al XVIII secolo.)

Bernhard **Hoetger**: Winuwerk und Sonnenhof. Die neuesten Bauwerke. (Text von C. PFEFFER, mit einem Vorworte von W. DEGENER). — Bad Harzburg, Weigl. In-8, 16 p., 24 pl.

RAMSEY (Stanley C.). **Inigo Jones**. — London, Benn. In-8, 27 p., 35 pl.

(Masters of Architecture.)

FREY (Dagobert). **Michelangelo** architetto. — Roma, Soc. editrice d'arte illustrata. 1923. In-4, 16 p., 29 pl.

(Biblioteca d'arte illustrata. Architetti dal XV al XVIII secolo.)

BARMAN (Christian). Sir John **Vanbrugh**. — London, Benn. In-8, 28 p., 34 pl.

(Masters of Architecture.)

IV. — SCULPTURE.

ALBERT (Totila). Plastik. — Berlin, J. Bard. In-4, 8 p., 42 pl.

BRINCKMANN (A.-E.). Barock-Bozzetti. Deutsch-englische Ausgabe; english-german edition. — Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt. In-4.

I: Italienische Bildhauer. Italian sculptors [Uebersetzung von Frieda PLESSOW]. 167 p., 43 fig., 72 pl. Texte allemand et anglais — L'ouvrage comprendra 4 volumes.

EINSTEIN (G.). La sculpture africaine (sculpture nègre). Trad. Thérèse et Raymond BURGARD. — Paris, G. Crès. Gr. in-8, 32 p., 50 grav.

(Orbis pictus.)

LINDBLOM (Andreas). Fransk Barock och Rokoskulptur i Sverige. — Uppsala, Almqvist och Wiksells. In-8, 181 p., 48 fig.

MAYER (A.-L.). — Mittelalterliche Plastik in Italien. — München, Delphin-Verlag. In-4, 27 p., 40 pl.

MÖLLENBERG (Walter). Das Reiterstandbild auf dem Alten Markt zu Magdeburg. — Magdeburg, Selbstverlag d. Hist.-Kommission. In-8, 36 p., fig.

(Neujahrsblätter. Hrsrg. v. d. Hist. Komm. f. d. Prov. Sachsen u. f. Anhalt, 45.)

OTTO (Gertrud). Die Ulmer Plastik des frühen XV. Jahrhunderts. Mit Vorwort v. G. Weise. — Tübingen, A. Fischer. In-8, 79 p., 44 fig.

(Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens u. d. Oberrheins. H. 3)

PINDER (Wilhelm). Die deutsche Plastik des XV. Jahrhunderts. — München, K. Wolff. In-4, 42 p., 105 pl.

ROORDA (T.-B.). Choix de sculptures des Indes. — La Haye, M. Nijhoff. In-4, 37 p., 26 pl.

(Société des amis de l'art asiatique.)

SCHMITT (Otto). Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters. — Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. 2 vol. in-4, 32-XXXVIII p., 50 fig., 276 pl.

SCHMITT (Otto). Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. — Freiburg i. B., Urban-Verlag. In-4, 55 p., 140-17 pl.

WOLTER (F.) u. BURGER (W.). Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland. — München, Holbein-Verlag. In-4, 64 p., 100 pl.

Classement par artistes.

Archipenko (Alejandro). Su obra. Introduccion por Hans HILDEBRANDT. — Buenos-Aires, Editora internacional. In-4, 18 p., 50 pl.

WIESE (E.). Alexander **Archipenko**. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1923. In-8, 9 p., 32 pl.

(Junge Kunst. Bd 40.)

Archipenko (Alexander). — Berlin, Der Sturm. In-4, 32 p., fig.

(Sturm-Bilderbuch, 2.)

DUSSLER (L.). **Benedetto da Majano**. Ein Florentiner Bildhauer... — München, H. Schmidt. In-4, 84 p., 37 pl.

KLINGSOR (Tristan). Joseph **Bernard**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., 30 fig.

(Les sculpteurs français nouveaux, 2.)

Klimsch (Fritz). Eine Auswahl seiner Werke... Einleitung v. W. v. BODE. — Freiburg. i. B., Pontosverlag. In-4, XXVII p., fig., 72 pl.

HAACK (Friedrich). Adam **Kraft** und die Dehiosche Kunstgeschichte. — Nürnberg, L. Spindler. In-8, 31 p., 2 pl.

(Beiträge zur fränk. Kunstgeschichte. H. 9.)

Michelangelo (Buonarrotti). Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel... Einleitung v.

- JULIUS MEIER-GRAEFE**... — Berlin, Safari-Verlag. In-fol., 31 p., 40 pl.
- LEHR (F.-H.)**. Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz **Pforr**, der Meister des Lukasbundes... — Marburg a. d. L., Kunstgeschichtliches Seminar der Universität. In-8, xvi-366 p., 67 pl.
- Rodin**. Introduction and notes by Léonce Béné-dite. — London, Benn. In-fol., 31 p., 60 pl.
- Luz (W.-A.)**. **Veit Stoss**. — Leipzig, E.-A. Seemann, 1923. In-8, 12 p., 10 pl.
(Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd 70.)
- V. — PEINTURE. — DESSINS.
MOSAÏQUE. — VITRAUX.
- BALLÓ (Eduard)**. Technik der Ölmalerei.. — Leipzig, Hiersemann. In-8, xvi-132 p.
(Hiersemanns Handbücher, Bd 11.)
- BEYER (Oskar)**. Norddeutsche gotische Malerei. — Braunschweig, Westermann. In-4, 48 p., 59 pl.
(Hansische Welt, 5.)
- BRAND (L.)**. Etudes prises dans le bas peuple, et principalement les cris de Vienne. 1775. — Wien, Burgverlag. In-fol. 41 ff.
- BREASTED (J.-H.)**. Oriental Forerunners of Byzantine painting; first-century wall paintings from the fortress of Dura on the Middle Euphrates. — Chicago, University Press. In-4, 105 p., 23 pl.
(Oriental Institute Publications, I.)
- CARTLIDGE (I.-J.)**. Original design. Book I: Geometric pattern for beginners — London, Chapman and Hall. In-8, 144 p. dont 64 de fig.
- Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. — Paris, Plon, In-8.
XLVII. Strasbourg, par le Dr Ernest WICKERSHEIMER. 948 p.
- COQUIOT (Gustave)**. Des gloires déboulonnées [peintres contemporains]. — Paris, A. Delpeuch. In-8, 296 p.
- HEINE (H.)**. Französische Maler über die französische Bühne. Einleitung von Oskar Bre... Htsg. v. G.-A.-E. BOGENG. Die Durchsicht des Textes bes. Erich LOEWENTHAL. — Hamburg, Hoffmann u. Campe. In-8, xxi-262 p., fig.
- KUHNEL (E.)**. La miniature en Orient. Trad. P. BUDRY. — Paris, G. Crès. In-8, 212 p., 154 pl.
(L'art de l'Orient.)
- Living art. 20 fac-simile... and 10 photographs after... contemporary artists. — New-York, The Dial. In-fol., 22 p., 30 pl.
- NASSE (Hermann)**. Deutsche Maler der Frühromantik. — München, H. Schmidt. In-8, 134 p.
(H. Schmidt, Kunstbreviere, 34-35.)
- PFISTER (K.)**. Katakomben-Malerei. — Potsdam, Kiepenheuer. In-4, 69 p., 30 pl.
(Die Kunst des Mittelalters, Bd 1.)
- PREVIATI (G.)**. Les principes scientifiques du divisionnisme (la technique de la peinture). Trad. franç. de V. ROSSI-SACCHETTI. — Milano. In-8, 332 p., 90 fig.
- REINERS (Heribert)**. Das Gebetbuch der Herzogin Sibylla von Cleve (Cod. germ. 84)... — München, A. Rauch. In-4, 35 p., 40 pl.
(Miniaturen aus Handschriften der bayerischen Staatsbibliothek in München. Bd. 7.)
- SARGENT (Walter)**. The enjoyment and use of colour. — London, Scribner's Sons. In-8, 274 p., 7 pl.
- SCHÄFER (Wilhelm)**. Die moderne Malerei der deutschen Schweiz. — Leipzig, H. Haessel. In-8, 79 p., 48 pl.
(Die Schweiz im dt. Geistesleben, Bd 2.)
- SELIGER (Max)**. Handschrift und Zeichnung von Künstlern alter und neuer Zeit. — Leipzig, E.-A. Seemann. In-4, 16 p., 78 pl.
- WINKLER (Friedrich)**. Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien u. Holland v. 1400-1600. — Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 413 p., fig.
- Classement par artistes.
- WENDEL (Friedrich)**. Hans **Baluschek**... — Berlin, Dietz. In-8, 142 p.
- BODE (Wilhelm v.)** **Adriaen Brouwer**... — Berlin. Euphorion-Verlag. In-4, 191 p., 130 fig.
- ROTHES (Walter)**. **Georg Busch**. — München, Allg. Vereinig. f. christl. Kunst, 1923. In-4, 24 p., 42 fig.
(Die Kunst dem Volke, 50.)
- Busch (Wilhelm)**. Ein Skizzenbuch... Geleitwort von Otto Nöldecke. — München, Piper. In-8, 7 p., 74 pl.
- BIERMANN (Georg)**. Der Zeichner **Louis Corinth**. — Dresden, E. Arnold. In-4, 29-6 p., 86 pl.
(Arnolds graphische Bücher. Folge 2. Bd. 5.)
- LHOTE (André)**. **Corot**. — Paris, Delamain, Bou-telleau et Cie. In-32, 32 p., 16 fig.
- CARRA (Carlo)**. **Ettore Cosomati**. — Milan, Bottega di Poesia. In-8, 90 p., 31 fig.
- SMITH (S.-C. Kaines)**. **Crome**, with a note on the Norwich School. — London, P. Allan. In-8, 176 p., 8 pl.
(British Artists.)
- COQUIOT (Gustave)**. **Degas**. — Paris, Ollendorff. In-8, 232 p., 24 pl.
(Bibliothèque d'art.)
- MEIER-GRAEFE (Julius)**. **Degas**... München, Piper. In-4, v-92 p., 62 pl.
- FOSCA (F.)**. **Maurice Denis**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., portr.
(Les peintres français nouveaux, 17.)
- SALMON (André)**. **André Derain**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., 26 fig.
(Les peintres français nouveaux, 25.)
- UZANNE (Octave)**. **Didier-Pouget**. — Paris E. Figuière. In-8, 50 p., fig.

- BARLOW** (T.-D.). *Albert Dürer : his life and work.* — London, Print Collectors' Club. In-8, 35 p., 16 pl.
- KOCH-MÜNCHEN** (Hans). *Albrecht Dürer.* 28 bildoj pri liaj verkoj kun biografio kaj klarigoj. — Deisenhofen bei München, O. Ziegler. In-8, 48 p.
- Malerische Winkel aus alten Schweizerstädten.* Gezeichnet von Hanny **Goessler.** — Zürich, H. Goessler. In-4, iv-27 p.
- RUSSELL** (Archibald). *Drawings by Guercino.* — London, Arnold, 1923. In-4, 70 p., 24 pl.
- KASCHNITZ-WEINBERG.** *Guido : Deutsch-römisches Skizzenbuch.* — München, Recht, 1923. In-8, 8 p., 21 pl.
- Jacoba Van Heemskerck.** — Berlin, « der Sturm. » In-4, 20 p., 42 pl. (Sturm-Bilderbuch, 7.)
- Les dessins de Hans Holbein le Jeune, publiés par Paul GANZ.* Vol. VI. — Genève, H. Boissonnas. In-fol., viii p., 50 pl.
- MACFALL** (Haldane). *The art of Hesketh Hubbard.* — London, Morland Press. In-8, 88 p., 26 pl.
- Le Miniaturiste Francis Lainé (1721-1810), peintre à la cour de Louis XVI; son cahier d'esquisses.* Notice par Frédéric ROSSEL. Préface de H. Clouzot. Paris, E. Rey In-8, 1150 croquis, 9 pl. (Fac-simile.)
- VALENTINER** (W.-R.). *Nicolaes Maes.* — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, 72 p., 75 fig., 68 pl.
- Menn** (Barthélemy). *Choix de lettres.* Introduction par D. BAUD-BOVY. — Zurich, Zürcher Kunstgesellschaft. In-4, iv-32 p., 4 pl. (Neujahrsblatt 1924. Zürcher Kunstgesellschaft.)
- Menzel** (Adolph). *Personalien...* herausgegeben von Alexander AMERSDORFFER... Lithographien von Max SLEVOGT. — Leipzig, E.-A. Seemann. In-fol., 15 p., 25 pl.
- GEFFROY** (Gustave). *Claude Monet, sa vie, son œuvre.* — Paris, G. Crès, 2 vol. in-12, 264 et 230 p., 16 pl. (Artistes d'hier et d'aujourd'hui.)
- HENDERSON** (B.-L.-K.). *Morland and Ibbetson.* — London, P. Allan. In-8, 164 p., 8 pl. (British Artists.)
- COCTEAU** (J.). *Picasso.* — Paris, Stock. In-16, 68 p. (Les contemporains.)
- REVERDY** (Pierre). *Pablo Picasso.* — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 64 p., portr.
- Potter** (Paulus). *Acht farbige Wiedergaben seiner Werke...* Einführung v. Kurt ZORGE v. MANTEUFFEL. — Leipzig, E. A. Seemann. In-4, 8 p., 4 fig. 8 pl. (Seemanns Künstlermappen, 70.)
- GUIFFREY** (Jean). *P.-P. Prud'hon. Peintures,* pastels, dessins. — Paris, A. Morancé. In-8, 56 p., 47 pl. (Documents d'art. Musée du Louvre.)
- BIEDER** (Martha). *Raffaels Jugendwerke.* — Basel. In-4, iii-300 ff. (Dactylographié.)
- Raphael.** *Zeichnungen.* Hrsg v. Oscar FISCHEL. — Berlin, G. Grote. In-fol. 4. Text. 1923. p. 179-221, fig., 46 pl.
- HIND** (Arth. M.). *Rembrandt : a catalogue chronologically arranged.* — London, Methuen, 1923. In-4, 335 fig., 10 pl.
- Renoir.** *Dix aquarelles, sanguines et pastels.* Introduction de René JEAN. — Paris, R. Téli. In-fol., 10 pl. et notice in-4.
- HÉROLD** (Ferdinand). *Roll.* — Paris, F. Alcan. In-8, 177 p., 16 pl. (Art et esthétique.)
- BOYER D'AGEN** et Jean de ROIG. *Rops...iana.* — Paris, Pellet. In-4, 185 p., 20 pl.
- ZIMMERMANN** (Felix). *Sascha Schneider.* — Dresden, Verlag d. Schönheit. In-8, 80 p., fig., 7 pl. (Kunstgabe d. Schönheit, 5.)
- SEGANTINI** (Gottardo). *Giovanni Segantini. Die Kunst als Mittlerin zwischen Wissen und Glauben: Rede.* — Leipzig, P. Reinhold. In-8, 28 p. (Öffentliches Leben.)
- GOWANS.** *Les chefs-d'œuvre du Titien.* — Paris, A. Perche. In-8, 64 p.
- HADELN** (Detlev Frh. v.). *Zeichnungen des Tizian.* — Berlin, P. Cassirer. In-4, 56 p., 44 pl.
- Uhde** (Fritz v.). *Zwölf Kinderbilder... Einleitung v. Otto CLEMEN.* — Zwickau, J. Herrmann. In-8, 12 p., 6 pl.
- Vigée-Lebrun** (M^{me}). *Souvenirs d'une artiste (choix).* — Wien, Bibl. Rhombus. In-16, 59 p. (Bibliothèque Rhombus, 220.)
- EYRE** (J.-R.). *The two Mona Lisa [Léonard de Vinci]. Which was Giocondo's picture?* — London, Ouseley. In-8, 38 p., 3 pl.
- FAVARO** (Giuseppe). *Leonardo da Vinci, i medici e la medicina.* — Roma, Maglione e Strini. In-8, 59 p., 6 pl.
- KNAPP** (Fritz). *Leonardo da Vinci.* — Dresden, C. Reissner. In-8, 108 p. (Religiöse Kunst.)
- VERGA** (Ettore). *Gli studi intorno a Leonardo da Vinci nell'ultimo cinquantenario (1872-1922).* — Roma, Maglione e Strini. In-8, iv-151 p. (Opuscoli Vinciani.)

VI. — ARTS GRAPHIQUES

(GRAVURE, LIVRE, PHOTOGRAPHIE, CINÉMA)

- Badische Künstler Mappe vom Baden-Verlag.* — Karlsruhe, Baden-Verlag. In-fol.
1. **Bühler** (Hans). (Text. : C. FAISST.) 5 pl.
 2. **Egler** (Willi). (Text. : W. NETER.) 3 pl.
 3. **Kupferschmidt** (Hermann). (Text. : R. EISENLOHR.) 4 pl.
- British book illustration yesterday and to-day.* — London, Studio, 1923. In-8, 183 p., fig.

- BROWN (Louise Norton). Block printing and Book illustration in Japan. — London, Routledge. In-4, 261 p., 43 pl.
- DODGSON (Campbell). Old French colour prints. — London, Halton and Truscott Smith. In-8, 30 p., 88 pl.
- FINGERLE U. C^o. Original-Graphik. **Sepp Frank, Theodor von Hötendorff, Roland Niederbühl, Otto Quante, Carl Ritter.** — Esslingen a. N., Fingerle u. C^o. In-8, 32 p., fig.
- GEISBERG (Max). Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jhdts. — München, H. Schmidt. In-fol.
Lfg 5-6; chacune: vi p., 40 pl.
- GRATZL (Emil). Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jhdts.,... aus d. bayer. Staatsbibliothek... — Leipzig, Hiersemann. In-4, vii-37 p., 24 pl.
- KÜHNEL (Ernst) u. GOETZ (Hermann) Indische Buchmalereien. Aus d. Jahångir-Album d. Staatsbibliothek zu Berlin. — Berlin, Scarabaeus-Verlag. In-fol., xi-63 p., fig., 43 pl.
(Buchkunst d. Orients, Bd 2.)
- KURTH (Wilhelm). Die Raumkunst im Kupferstich des 17 u. 18 Jahrhunderts. — Stuttgart, J. Hoffmann. In-4, xlviii-271 p., 370 fig.
(Bauformen-Bibliothek, Bd. 19.)
- LABORDE (A. de). La Mort chevauchant un bœuf: origine de cette illustration de l'office des Morts dans certains livres d'Heures de la fin du xv^e siècle. — Paris, F. Lefrançois. In-4, 22 p., 14 pl.
- Livre (Le) français, des origines à la fin du Second Empire (exposition du pavillon de Marsan, avril 1923). — Paris et Bruxelles, G. Van Oest. In-4, 200 p., 104 pl.
(Collaborateurs: Henry Martin, André Blum, Ch. Mortet, M^{lle} J. Duportal, L. Réau, F. Calot, A. Boinet, comte P. Durrien.)
- OZZOLA (Leandro). La litografia italiana dal 1805 al 1870. — Roma, Alfieri. In-4, 40 p., 28 pl.
- PEJEFFER (H.). Das deutsche Lichtbild-Buch. Filmprobleme von gestern u. heute. — Berlin, Scherl. In-4, 49 p., 6 pl.
- RUNGE (P. O.). Die Spielkarten Philipp Otto Runges... — Leipzig, Insel-Verlag. In-16, 32 ff.
- SALAMAN (Malcolm C.). British Book illustration yesterday and to-day. — London, The Studio. In-8, 40 p., 103 pl.
- SARRE (F.). Islamic Bookbinding. Translated by F. D. O' Byrne. — London, Kegan Paul. In-4, 20 p., 36 pl.
- TOLDO (V. de). L'art italien de la reliure du livre (texte italien, français ou anglais). — Milan, Bottega di Poesia. In-8, 45 p., 35 pl.
Classement par artistes.
- Holzschnitte des Hans **Baldung Grien**... Einleitung v. Hans CURJEL. — München, Allgemeine Verlagsanstalt. In-4, 12 p., 50 pl.
- BLUM (André). Abraham **Bosse** et la société française au xvii^e siècle. Préface de G. Hanotaux. — Paris. A. Morancé. In-4, xxvi-224 p., 24 pl.
(Archives de l'amateur.)
- L'œuvre gravé d'Abraham **Bosse**. — Paris, A. Morancé. In-4, 88 p., 44 pl.
(Documents d'art.)
- MEAUME (Édouard). Recherches sur les ouvrages de Jacques **Callot**. — Würzburg, J. Frank. In-8.
Tome I. 392 p.
- AUSLEGER (Gerhard). Charlie **Chaplin**. — Hamburg, Pfadweiser-Verlag. In-8, 38 p.
- SIEMSEN (H.). Charlie **Chaplin**. — Leipzig, Feuer-Verlag. In-8, 45 p., 18 fig.
(Meister, Bd 22.)
- Jackie **Coogan**-Buch (Das). Vorwort: Alfred RUHEMANN. — Berlin-Charlottenburg, Welt-Film-Verlag. — Gr. 8, 63 p., 26 fig.
- MASSÉ (Gertrude C.-E.). A bibliography of first editions of Books illustrated by Walter **Crane**. Preface by Heywood Sumner. — London, Chelsea publishing Co. In-8, 58 p., 1 pl.
- Die Kupferstiche des Meisters **E. S. Hrsg. v. Max GEISBERG**. — Berlin, B. Cassirer. In-fol.
Lfg 5. 3 p., 41 pl.
- OPPLER (Ernst). Gertrud **Falke** in Radierungen. Eingel. von Hans W. FISCHER. — Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, 12 p., 8 pl.
- HOETGER (Bernhard). **Hoetger**-Mappe. II. Vorwort [von] V.-C. HABICHT. — München, C. Steinitz. Gr. in-fol., 1 f., 6 pl.
- HUNZIKER (Robert). Aarau im 17. und 18. Jahrhundert. Original-Lithographien. — Menziken, Stirnemann. In-4, iv-iv p., 11 pl.
- Landwehrmann (Hans). Sankt-Reinold. 4 Orig. Lith. mit e. Geleitwort von Luise v. WINTERFELD. — Dortmund, Bruggmann u. Vedder. In-fol., 2 p., 4 pl.
- PREUSSE (Richard). Rothenburg ob der Tauber. Mit e. Geleitwort von Siegfried STEINBERG. — Leipzig, W. Goldmann. In-fol., 4 p., 8 pl.
- ROWLAND (Franz). Der Zwinger in Dresden... Geleitwort von Rudolf ALBERT. — Dresden, Beutelspacher. In-8, 4 p., 6 pl.
- Kurt **Siebert**: zwölf Ex libris. Berlin, Verlag der Nachfolge (1923). Pet. in-8, 14 pl.
- SILBERBAUER (F.). Pfadfinder (Text: G. WOLFBÄUER). — Graz, Leuschner u. Lubensky. In-8, 15 pl.
- BERINGER (J.-A.). Hans **Thoma**. Radierungen... — München, F. Bruckmann, 1923. In-4, xxiii-91 p., 148 pl. (294 fig.)
- ZIMMERMANN (Agnes). An essay towards a catalogue raisonné of the etchings, dry-points and lithographs of Julian Alden **Weir**. — New-York, Metropolitan Museum of Art. 54 p., 6 pl.
(Papers: Vol. I, Pt 2.)

FRIEDRICH (Paul). Anders Zorn. — Berlin, Neue Kunsthandlung. In-8, 52 p., 32 fig. (Graphiker der Gegenwart. Bd. 11.)

VII. — HÉRALDIQUE. NUMISMATIQUE. GLYPTIQUE. — SIGILLOGRAPHIE

GARCÍA CARRAFA (Alberto et Arturo). Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana, t. XII. Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos, t. X. — Madrid, imp. A. Marzo. In-4, 292 p., 21 pl.

PARUCK (F.-D.-J.). Sasanian coins. — London, Luzac. In-4, 500 p., 60 pl.

SCHUBRING (P.). Die italienische Medaille der Frührenaissance. — Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, 12 p., 20 p. de fig. (Bibliothek der Kunstgeschichte.)

STAEHELIN (W.-R.). Wappenbuch der Stadt Basel. — Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-4. Teil II, Folge 1, 11 p., 50 pl.

SVORONOS (J.-N.). Les Monnaies d'Athènes. (Trad. de J. SIMON. Remarque préliminaire [par] Behrendt Pick.) — München, F. Bruckmann. In-4.

Liv. 1 (2 p., 20 pl.). — L'ouvrage comprendra 6 livraisons.

VIII. — ART APPLIQUÉ. — CURIOSITÉ

ALGOUÉ (Henri). Le mobilier provençal. — Paris, Ch. Massin. In-4, 44 pl. (Collection de l'art régional en France.)

Alt-Meißen : 10 handkolorierte Radierungen nach ausgewählten figürlichen Schöpfungen der Meissner Porzellanmanufaktur, von Hermann Holzhey. Mit einer Einleitung von Ernst Zimmermann. Leipzig, W. Goldmann (1923). In-4, 10 pl., 3 p.

BAYARD (Emile). L'art de reconnaître les bijoux anciens, pierres précieuses, métal précieux. — Paris, E. Gründ. In-12, 316 p., 115 fig. et pl.

BINSTEAD (Herbert E.). English chairs. With an introduction. — London, Tiranti. In-4. Part I. 12 p., 84 pl.

Collection de costumes suisses des XXII cantons, peints par Joseph Reinhard, de Lucerne, et publiés par BIRMAN et HUBER à Basle, 1819... — Zurich, Lang et Laube. In-4, IV-VIII-94 p., 46 pl. (Réimpression.)

BLAKE (J.-R.). Le meuble anglais : période de Chippendale. Trad. R. de FÉLICE. — Paris, Hachette. In-16, 65 pl.

BRAQUENÉ (L.), MAGNAC (J.). — La manufacture de la Savonnerie du quai de Chaillot. — Paris, A. Morancé. In-4, 48 p., 32 pl. (Documents d'art.)

Broderies et tissus chinois, indiennes, toiles de Jouy, etc. 2^e série. — Paris, A. Guérinet. In-4, 32 pl.

BURCKHARDT (R.-F.). Gewirkte Bildteppiche des xv. und xvi. Jahrhunderts im Historischen Museum zu Basel. — Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-fol., v+1-66 p., fig., 25 pl.

CONTET (F.). Meubles et sièges d'art. Epoque Louis XV, Louis XVI, Empire. Objets de collections privées. — Paris, l'auteur. In-fol., 50 pl.

Corpus vasorum antiquorum. — Paris, E. Champion. In-4.

Danemark : musée national de Copenhague, par Chr. BLINKENBERG et K. FRIIS JOHANSEN. Fasc. 1, 37 p., 49 pl.

(Union académique internationale.)

DE MAURI (L.). Les majoliques de Deruta (texte français ou anglais). — Milan, Bottega di Poesia. In-8, 45 p., 35 pl.

DIMAND (M.). Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien... — Leipzig, J.-C. Hinrichs. In-4, IV-76 p., 18 pl.

DUGAS (Charles). La céramique grecque. — Paris, Payot. In-18, 160 p., 88 fig., 4 pl. (Collection Payot, 37.)

FELS (Florent). Les vieilles tapisseries françaises. — Paris, G. Crès. In-8, 65 p., 51 pl. (Orbis pictus.)

FLEURY (Gaston). Le fer forgé dans la décoration moderne (intérieurs et extérieurs). — Paris, Ch. Massin. In-fol., 36 pl.

GAUTHIER (J.). Petit précis d'histoire de l'ornement. I : L'Antiquité, les arts orientaux. — Paris, Plon. In-8, 46 p. à 2 col., 35 fig., 12 pl.

GÖBEL (H.). Wandteppiche. I : Die Niederlande. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-4, XII-668 p., pl., album

Décoration égyptienne. [Introd. par René GRANDJEAN]. — Paris, Ernest Henri. In-4, 3 p., 36 pl.

HAMANN (Richard). Deutsches Ornament... — Marburg a. L., Kunstgeschichtl. Seminar d. Univ. In-4, 6 p., 58 pl.

HAMM (Georges). Manuel du bronze d'art. Ciselure et gravure. — Paris, J.-B. Baillière. In-18, 276 p., 162 fig. (Bibliothèque professionnelle publiée sous la direction de M. R. Dhommée.)

HANNOVER (Emil). Keramisk Haandbog. Andet bind 2^{den} halvdel. Europæisk Porcelloen. — Kjøbenhavn, Koppels Forlag. In-8, 587 p., 858 fig.

HARCOURT (R. et M. d'). La céramique ancienne du Pérou. — Paris, A. Morancé. 2 vol. in-4, 48 p., 65 pl.

— Les tissus indiens du vieux Pérou. — Paris, A. Morancé. In-8, 32 p., 40 pl. (Documents d'art.)

HENRIOT (G.). La ferronnerie moderne. — Paris, Ch. Moreau. In-fol., 32 pl. et table.

- HILDESBY (P.-T.). English furniture designs. With a foreword by H. P. SHAPLAND. — London. In-fol., 87 fig.
- HOBSON (R.-L.). HETHERINGTON (A.-L.). The art of the Chinese potter. — London, Benn, 1923. In-8, 22 p., 152 pl.
- HOFMANN (Friedrich). Geschichte der bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg. — Leipzig, Hiersemann, In-4.
- Buch 3. 1923. III p. et p. 369-731, 161 fig., 8 pl.
- KOIZUMI (G.). Lacquer work. A practical exposition of the art... Foreword by Lt Col. E.-F. STRANGE. — London, Pitman. In-8, 46 p., 45 pl.
- LA NÉZIÈRE (J. de). La décoration marocaine. — Paris, A. Calavas. In-4, 55 pl.
- La Décoration primitive : Amérique précolombienne. — Paris, A. Calavas. In-4, 12 p.
- LUKOMSKI (G.-G.). Tsarskoie Selo. Innenräume u. Möbel d. ehemals kaiserlich russ. Residenzschlosses. — Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft. In-4, XVI-112 p., 265 fig.
- MEIANI (A.). Mobili e ambienti moderni. — Milano, U. Hoepli. In-4, 100 pl.
- Mobili con bronzi artistici. — Roma, Unione editoriale internazionale. In-fol., 12 pl.
- NOVI (A.). Ensembles choisis du goût moderne. — Paris, Ch. Moreau. In-fol., 32 pl. et table.
- PONCETTON (François). Les gardes de sabre japonaises. — Paris, Morancé. In-4, 24 p., 50 pl.
- RACKHAM (Bernard) and READ (Herbert). English pottery. — London, Benn. In-4, 144 p., 115 pl.
- RÉAL (D.). Les Batiks de Java. — Paris, A. Calavas. In-4, 7 p., 46 pl.
- REVEIRS-HOPKINS (A.-E.). Le meuble anglais, période de Sheraton. — Paris, Hachette. In-16, 64 pl.
- RICARD (Prosper). Corpus des tapis marocains. Paris, Geuthner, in-8.
- I. Tapis de Rabat, XIV-32 p., 64 pl.
(Gouvernement chérifien. Protectorat de la République française au Maroc.)
- ROGERS (J.-C.). English furniture; its essentials and characteristics, with a foreword by H. AFRAY TIPPING. — London, In-8, XXIV-188 p., 146 fig.
- ROUYEYRE (Edouard). Analyse et compréhension des œuvres et objets d'art... présentés... à l'esprit des amateurs, antiquaires... — Paris, E. Rey. In-8, 300 p., 990 fig., 887 marques.
- ROY (Hippolyte). La vie, la mode et le costume au XVII^e siècle. Epoque Louis XIII. Etude sur la cour de Lorraine. Préface de Chr. Pfister. — Paris, E. Champion. In-8, 475 p., 20 pl.
- SCHREIBER (W.-L.). Meisterwerke der Metallschneidekunst. — Strassburg, Heitz, 1923. In-fol.
- Pl. 2. Text 12 p.
- SÉGUY (E.-A.). Suggestions pour étoffes et tapis : motifs en couleurs. — Paris, Ch. Massin. In-4, 20 pl.
- STRATTON (Arthur). Some 18. century designs for interior decoration... selected from the published works of Abraham Swan. — London, Tiranti. In-4, 14 p., 76 pl.
- SUATONI. Cento mobili moderni. — Roma, Unione editoriale internazionale. In-fol., 16 pl.
- VENDRAME (G.). L'ornamentazione... Modelli di alfabeti... motivi per decoratori... — Milano, U. Hoepli. In-4, 82 pl.
- VERLEYE (Léon). Les arts du métal : la gravure, la ciselure, le modelage. — Paris, Girardot. In-16, X-259 p., fig., 9 pl.
- VOLBACH (W.-F.). Les Ivoires du Moyen âge. Trad. M. BLOCH. — Paris, G. Crès. Gr. in-8, 18 p., 48 pl. (Orbis pictus.)
- VORETZSCH (E.-A.). Altchinesische Bronzen. — Berlin, J. Springer. In-4, XXIV-335 p., 169 fig., carte.
- WINS (Alphonse). L'horloge à travers les âges. — Paris, E. Champion. In-8, XXIV-350 p., 163 fig.
- Classements par artistes.*
- KAPRALIK (Eduard). Michel Blümelhuber, der Stahlschnittmeister in Steyr. — Wien, Rikola-Verlag. In-4, 40 p., 32 pl.
- RIOTOR (Léon). Paul Follot. — Paris, La Connaissance. In-8, 56 p., 14 pl.
(L'art décoratif moderne, 6.)
- BALLOT (M.-J.). La céramique française. Bernard Palissy et les fabriques du XVII^e siècle. — Paris, A. Morancé. In-8, 40 p., 48 pl.
- BADOVICI (Jean). Les intérieurs de Sûe et Mare. — Paris, A. Morancé. In-4, 16 p., 50 pl.
- IX. — MUSÉES. — COLLECTIONS
EXPOSITIONS
- Allemagne.*
- Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Aeltere Abteilung. — Köln, Marcan-Block Verlag. Gr. in-8.
- I: Die ältesten deutschen Gemälde 1300-1430, VII-57 p., fig.
- Leipziger Kunstverein im Museum am Augustusplatz. Joh. Friedrich August Tischbein (1750-1812). Gemälde u. Zeichnungen... Ausstellung April/Mai. (Vorwort: W. TEUPSER). — Leipzig, Leipziger Kunstverein. In-8, 31 p., 4 pl.
- BRAUN (E.-W.). Die Silberkammer eines Reichsfürsten (Das Lobkowitzsche Inventar) : Werke deutscher Goldschmiedekunst der Spätgotik und Renaissance. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-8, 32 p., 36 pl.

Die griechisch-ägyptische Sammlung Ernst von **Sieglin**. — Leipzig, Giesecke und Devrient. In-fol.

I. Malerei u. Plastik. Tl. 1. Bearb. v. R. Pagenstecher VIII-124 p., 51 pl.

Angleterre.

Examples of Indian Sculpture at the British Museum. Introduction by W. ROTHENSTEIN... Foreword by sir Hercules READ. — London, India Society. In-4, 12 p., 12 pl.

TABOR (Margaret E.). The National Gallery for the Young. — London, Methuen. In-8, 24 pl.

LEGGE (H. Edith). The Divinity Schools; a Guide for Visitors. — Oxford, Blackwell. In-8, 41 p., 54 pl.

HOBSON (R.-L.). Catalogue of the Frank Lloyd Collection of Worcester porcelain of the Wall period... — London, British Museum. In-8, 96 p., 84 pl.

POULSEN (Frederik). Greek and Roman Portraits in English country houses. Translated by the Rev. G.-C. RICHARDS. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 112 p., 100 pl.

Autriche.

Rubens; dessins de l'Albertina de Vienne: 13 reproductions en fac-simile. — Paris, G. Crès. In-fol., 13 pl.,
(« Ganymed », publ. de la Société Hans Mares, de Munich.)

Espagne.

RICARD (Robert). Marbres antiques du musée du Prado [Madrid]. — Paris, E. Champion. In-8, 150 p., 74 fig.
(Bibl. des Hautes Études hispaniques, fasc. 7.)

États-Unis.

COOMARASWAMY (Ananda-K.). Portfolio of Indian art: objects selected from the collections of the Museum. — Boston, Museum of fine arts. In-8, 108 pl.

GUNSAULUS (Helen C.). Japanese sword-mounts in the collections of Field Museum. — Chicago, Field Museum of Natural History. In-8, 196 p., 61 pl.
(Publ. 216. Anthropological Series. Vol. XVI.)

France.

GUIFFREY (Jean). La peinture au musée du Louvre. — Paris, L'Illustration. In-4, pl.
École française (XIX^e s., 2^e p., par P. JAMOT). — Écoles italiennes (XVI^e-XVIII^e s.), par G. ROUCHES.
(Comprendra 13 volumes.)

Musée du Louvre: L'Estampe japonaise, par Gaston MIGEON. — Paris, A. Morancé, 2 vol. in-8. (Documents d'art.)

HACKIN (J.). Guide-catalogue du musée Guimet. Les collections bouddhiques. — Paris, G. Van Oest. In-8, 180 p., 24 pl.

Bibliothèque Nationale. Choix de chefs-d'œuvre du XV^e au XIX^e siècle. Exposition du 19 mai

au 1^{er} août [1924]. — Paris, A. Morancé. In-16, 96-4 p., 14 pl.

Montagne (La) Sainte-Geneviève à travers les âges (manuscrits à peintures, estampes, dessins, livres imprimés). — Paris, A. Morancé. In-16, 72 p., 8 pl.

[Exposition à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.]

Les dessins de la collection Léon Bonnat au musée de Bayonne. — Paris, Les Presses Universitaires de France. In-4.

(Trimestriel. 80 dessins et 10 fac-simile par an.)

FABIA (Philippe). Mosaïques romaines des musées de Lyon. — Paris, E. Champion. In-4, 184 p., 19 pl.

CHASSINAT (E.). Les antiquités égyptiennes de la collection Fouquet. — Paris, E. Champion. In-8, 34 p.

Italie.

Catalogo dell'esposizione d'arte antica pro cinquantenario dell'Istituto degli Artigianelli... Maggio-giugno 1923. — Reggio Emilia, Artigianelli, 1923. In-16, 71 p., fig.

COLASANTI (Ard.) La galleria nazionale di arte moderna in Roma: catalogo. — Milano, Bessetti, 1923. In-16, vi-223 p., 32 pl.

FOGOLARI (Gino). Le gallerie di Venezia. — Milano, F. Treves. In-8, 56 fig.
(Il fiore dei musei e monumenti d'Italia.)

BORENIUS (Tancred). The picture Gallery of Andrea Vendramin. — London, Medici Society. In-4, 42 p., 72 pl.
(British School at Rome.)

Suisse.

Gewerbemuseum Basel. Alte und neue Spitzen. (Ausstellung vom) 3. Febr. bis 16 März 1924. (Vorw.: H. KIENZLE). — Basel, Gewerbemuseum. In-8, 26 p.

Gogh (Vincent van). [Ausstellung in der] Kunsthalle. Basel, 27.3-21.4. 1924 [Catalog. Einführung v.] Erik BOHNY. — [Basel]. In-8, iv-24 p., 5 pl.

X. — MUSIQUE. — THÉÂTRE

BIEHLE (Herbert). Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen bis zum Beginn des 19 Jh. — Bautzen, Gebr. Müller. In-8, 16 p.

BLÖMER (H.-H.). Kleine Musikgeschichte in Umrissen. — Stuttgart et Heilbronn, W. Seifert (1923). Pet. in-8, 64 p.

BOLTSHAUSER (H.). Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz. — Leipzig, G. Merseburger. In-8, 73 p.

BOSCHOT (Adolphe). Chez les musiciens, 2^e série. — Paris, Plon. In-16, viii-284 p.

BRANDT (E.). Suite, Sonate und Symphonie... — Braunschweig, F. Bartels. In-8, 32 p.
(Sammlung Bartels.)

- BÜCKEN (Ernst). Führer und Probleme der neuen Musik. — Köln, P.-J. Tonger. In-8, 172 p.
- FISCHEL (O.). Das moderne Bühnenbild. — Berlin, E. Wasmuth. In-4, vi-42 p., fig., 8 pl.
- GOLDSCHMIDT (V.). Materialien zur Musiklehre. — Heidelberg, C. Winter. In-4.
Heft 2, p. 137-256.
(Heidelberger Akten der von-Portheim Stiftung. VIII. Materialien zur Natur-Philosophie, 2.)
- GREGOR (Joseph). Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten 3 Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargestellt. — Wien, Wiener Drucke. In-4, 148 p., fig., 60 pl.
- Aus dem Musikleben des Steirerlandes... Hrsg. vom Steirischen Sängerbunde. (Geleitwort: Karl HAFNER). — Graz, Leuschner u. Lubensky. In-8, 148 p., 6 pl.
- HENSELE (Otto). Fest und Fest-Kunst. — Heilbronn, W. Seifert. In-8, 76 p.
- KELLER (O.). Geschichte der Musik. — München u. Leipzig, Rösl. 2 vol. gr. in-8: 377 et 447 p., 32 pl., 4 fac-sim.
- KÜSEL (G.). Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg in Preussen. Grundriss der Ortsmusikgeschichte. — Königsberg i. Pr., Musikwissenschaftliches Seminar. Gr. in-8, v-112 p.
(Königsberger Studien zur Musikwissenschaft.)
- MERSMANN (H.). Musik der Gegenwart. — Berlin, J. Bard. In-8, 83 p.
(Kulturgeschichte d. Musik in Einzeldarstellung)
- MORECK (C.). Der Tanz in der Kunst... Einl. v. F. Böhme. — Heilbronn, W. Seifert. In-8, xxxv p. et 136 ff., p. 137-187, fig., 8 pl.
- POUGIN (Arthur). Le violon, les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle. — Paris, Fischbacher. In-4, 360 p., fig., 20 pl.
- RONARD (E.). La musique. Le tombeau de Ronard... — Paris, Nouvelle Revue française. In-4, 32 p. et fig.
(Revue musicale.)
- SCHUMANN (Hans). Monozentrik. Eine neue Musiktheorie. — Stuttgart, Grüninger. In-8, 209 p., fig. et pl.
- SERVIÈRES (Georges). Documents inédits sur les organistes français des XVII^e et XVIII^e siècles. — Paris, Schola Cantorum. In-8, 44 p.
- SINGER (K.). Vom Wesen der Musik. — Stuttgart, J. Püttmann. In-8, 45 p.
(Kleine Schriften zur Seelenforschung, H. 7.)
- STEINITZER (Max). Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke. — Leipzig, W. Bielefeld. In-8, 70 p.
(Beiträge zur Stadtgeschichte, H. 5.)
- STIER (E.). Psychologie und Logik in der Musik. — Braunschweig, F. Bartels. In-8, 70 p.
(Sammlung Bartels.)
- WESTERBY (H.). The history of piano-forte music. — London, Paul, 1923. In-8, 439 p.
- YORKE TROTTER (T.-H.). Music and mind. — London, Methuen. In-8.
- Classement par artistes.*
- AURIC (Georges). Les Fâcheux, ballet. Texte de J. Cocteau et L. Laloy, ill. de G. Braque. — Paris, Les Quatre Chemins. 2 vol. in-4, fig. et pl.
(Théâtre Serge de Diaghilew.)
- BEETHOVEN. Briefe... eingelegen von Richard ELCHINGER. — München, G. Hirth. In-8, xvi-219 p., 9 pl.
- ALBERTINI (A.). Beethoven. L'uomo. — Torino, Bocca. In-12, 307 p., 15 pl.
- BERLIOZ (Hector). Etude critique des symphonies de Beethoven. Fidelio. — Wien, Rhombus-Verlag. In-16, 88 p.
(Bibliothèque Rhombus, 249.)
- OBERDORFER (Aldo). Vita di Beethoven. — Milano, Istituto italiano per il libro del popolo. In-16, 179 p. (Le vite degli uomini illustri.)
- SCHMIDT (Leopold). Beethoven. Werke u. Leben. — Berlin, Wegweiser-Verlag. In-8, vii-295 p., 4 pl.
(Volksverband d. Bücherfreunde, Bd 3 d. 5 Jahresreihe.)
- LANDORMY (Paul). Bizet. — Paris, Alcan. In-8, 182 p.
(Les maitres de la musique.)
- STEVEN (Carl). Heinrich Carl Breidenstein. Ein Stück aus d. rhein. Musikgeschichte d. 19. Jh. — Köln, O. Müller. In-8, viii-59 p., portrait.
- ECKSTEIN (Friedrich). Erinnerungen an Anton Bruckner. — Wien, Universal-Edition. In-8, 62 p.
- KEY (Pierre V.-R.). Caruso. Einzige autor: Biographie... Deutsch v. C. Thesing... Anhang. Carusos Gesangsmethode (v. S. Fucito u. B.-J. Beyer). — München, Buchenau u. Reichert. In-8, 395 p., fig. et pl.
- Craig (E. Gordon). Scene. Foreword by John MASEFIELD. — Oxford University Press; London, Humphrey Milford. In-8, 30 p., 21 pl.
- LOISEL (Joseph). « Lakmé », de Léo Delibes. — Paris, P. Mellottée. In-18, 220 p.
(Les chefs-d'œuvre de la musique.)
- LEICHTENTRITT (Hugo). Händel. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Gr. 8, 871 p.
(Klassiker der Musik.)
- REFARDT (E.). Die Bedeutung Hans Hubers für das Basler Musikleben. — Basel, Helbing u. Lichtenhahn. In-8, iv-29 p.
- DECSEY (Ernst). Franz Lehár. — Wien, Drei Masken-Verlag. In-8, 156 p., 5 fig., 12 pl.
- CHOISY (Frank). Franz Liszt (1811-1886). — Genève, Conservatoire populaire de musique. In-8, iv-69 p.
- ABERT (Hermann). Luther u. die Musik. — Wittenberg, Luther-Gesellschaft. In-8, 16 p.

- KAPP (Julius). Meyerbeer.** — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, 190 p.
(Klassiker der Musik.)
- PRUNIÈRES (Henry). Monteverdi.** — Paris, Alcan. In-8, 177 p.
(Les maîtres de la musique.)
- SLEVOGT (Max). Die Zauber-flöte. Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift.** — Berlin, P. Cassirer. In-4, 48 pl.
- HANDSCHIN (J.). Mussorgski (1839-81).** — Zurich, Orell Füssli. In-4, iv-40 p.
(112. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1924.)
- HUNZIKER (R.). Hans Georg Nägeli.** — Winterthur, A. Vogel. In-8, 40 p.
- URSPRUNG (Otto). Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte...** — Augsburg, B. Filser. In-8, viii-80 p.
- Poulenc (Francis). Les Biches, ballet. Texte de J. Cocteau et D. Milhaud, ill. de M. Laurencin.** — Paris, Les Quatre Chemins. 2 vol. in-4, fig. et pl.
(Théâtre Serge de Diaghilew.)
- CHOP (Max). Wilhelm Rinkens Biographie.** — Berlin, N. Simrock. In-8, 19 p.
- BONNEROT (J.). C. Saint-Saëns, sa vie et son œuvre.** — Paris, Durand. In-8, 247 p., 27 fig.
- KRUSE (G.-K.). Franz Schubert.** — Bielefeld, Velhagen u. Klasing. In-8, 64 p., 65 fig.
(Velhagen u. Klasing's Volksbücher, 155.)
- BISTRON (Julius). Friedrich Smetana.** — Wien, Pegasus-Verlag. In-8, 32 p., fac-sim.
- RYCHNOVSKY (Ernst). Smetana.** — Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt. In-8, 359 p.
(Klassiker der Musik.)
- ALTMANN (Wilhelm). Richard Wagner und Albert Niemann...** — Berlin, G. Stilke. In-8, 264 p.
- CEUROY (André). La « Walkyrie », de R. Wagner.** — Paris, P. Mellottée. In-18, 188 p.
(Les chefs-d'œuvre de la musique.)
- DAUBE (O.). Richard Wagner : Leben und Werke.** — Eisenberg in Thüringen, Kaltenbach. In-8.
Band I (1813-1849) 63 p.

FOURCAUD (L. de). Richard Wagner ; les étapes de sa vie, de sa pensée et de son art. — Paris, Hachette. In-8, viii-473 p.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

- Alte Waffen im Handel. Monatl. Anzeiger, Hrsg.: Anton SCHEDELMANN.** — München. Verlag für historischen Waffenkunde. In-8.
Folge I. 1924. N° 1, 12 p., pl.
- Architecture (L') vivante. Directeur : Jean BADOVICI.** — Paris, A. Morancé. In-4, 100 p., 100 pl.
(Trimestriel.)
- Art (L') d'aujourd'hui. Directeur : Albert MORANCÉ.** — Paris, A. Morancé. In-4, fig. et pl.
(Trimestriel.)
- Arts (Les) de la maison. Directeur : Christian ZERVOS.** — Paris, A. Morancé. In-4, 100 p., 50 pl.
(Trimestriel.)
- Au jardin de l'Infante, revue mensuelle. Arts, ... musique, théâtre...** Directeur : J.-S. D'ARELLANO. — Paris, 3, rue Chanez (XVI^e arr.). In-4, fig.
N° 1, mars 1924.
- Bulletin de l'« Effort moderne ». Directeur : Léonce ROSENBERG.** — Paris, 19, rue de la Baume. In-8, 32 p., fig.
(10 n° par an.)
- SCHNEGG (S.-A.). Calendrier d'art suisse. Textes allemand du Dr P. HILBER et français d'Arnold BONARD.** — Lausanne, Haeschel-Dufey. Gr. in-8, ii-130 ff.
- Deutsche Kunstschau. Halbmonatsschrift f. d. gesamte Kunstleben Deutschlands...** Hrsg. von W. W. GÖTTIC. — Offenbach a. M., J. André. In-4.
Heft 1. Februar. 20 p., 2 pl.
- Filmfreund (Der). Verantwortet : W. RULAND.** — München, 15, Sonnenstrasse. In-4.
H. 1. April 1924. 32 p., fig. (Bimensuel.)
- Mobilier et décoration d'intérieur. Revue.** — Paris, Ed. Honoré. In-4.
- Revue des arts asiatiques. Directeur : Edmond JALOUX.** — Paris, Librairie des arts et voyages. In-4, fig. (10 numéros par an).
N° 1, mai 1924.
- Taschenbuch für Ex-libris-Sammler. Hrsg. v. Albert SCHRAMM.** — Leipzig, W. Goldmann. In-8.
Jg. I. 68 p., 17 pl.

CHARLES DU BUS

Le Gérant: CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

Pendant l'année dernière a paru un catalogue de gravures et de dessins anciens intitulé

« LA COLLECTION D'ESTAMPES »

avec notices sur la gravure et la curiosité. Pour recevoir gratuitement les numéros de l'année 1924-25, MM. les amateurs d'estampes et de dessins n'auront qu'à envoyer leur carte de visite affranchie à 0 fr. 05 à M. DUCROT, 41, rue de Vaugirard, PARIS, VI^e. On trouve à la même adresse un choix important d'estampes du XV^e au XX^e siècle.

CHEMIN DE FER DU NORD

Senlis-La Forêt d'Ermenonville Le Château et l'Abbaye de Chaalis. — Le Désert Ermenonville

(Tombeau de J.-J. Rousseau).

CIRCUIT en AUTO-CARS
au départ de la gare de Senlis.

Tous les jeudis et dimanches, le chemin de fer du Nord organise, au départ de la gare de Senlis, un circuit automobile en correspondance avec les trains et permettant de visiter :

La Forêt d'ERMENONVILLE, le Château et l'Abbaye de CHAALIS, le Désert de Sable et le Tombeau de Jean-Jacques Rousseau à ERMENONVILLE.

Les billets d'auto-cars sont délivrés au guichet n° 15 de la gare de PARIS-NORD et à la gare de SENLIS. Les billets de chemin de fer pour SENLIS peuvent être obtenus au guichet n° 15 et aux autres guichets habituels de la gare de PARIS-NORD.

Le nombre des places en auto-cars étant strictement limité, ces places peuvent être retenues à l'avance moyennant un supplément.

Livret-Guide Officiel

Le chemin de fer du Nord vient de faire procéder à une nouvelle édition de son Livret-Guide officiel.

Ce guide donnera de précieuses indications aux personnes qui désirent visiter les belles villes d'art d'Ile-de-France, de Picardie, d'Artois ou des Flandres, ou qui veulent faire un pieux pèlerinage aux régions dévastées. Il n'est pas moins utile aux familles qui recherchent une plage tranquille et d'accès facile, à distance raisonnable de Paris. Il contient des renseignements sur les circuits automobiles organisés par la Compagnie, et un horaire des trains faisant le service des plages ou assurant les relations internationales.

Illustré de vues photographiques et de reproductions lithographiques et dessins du Maître A. ROBIDA, il est en vente, au prix de 1 fr. dans les bibliothèques des gares et aux bureaux de renseignements des gares de Paris, Amiens et Lille, dans les bureaux de ville de la Compagnie, à Paris, et envoyé franco, contre la somme de 1 fr. 30, sur demande adressée au Secrétariat de l'Exploitation de la Compagnie, 18, rue de Dunkerque à Paris (10^e).

CHEMIN de FER de PARIS à ORLÉANS



SEVILLE. — La Giralda.

Voyages en Espagne

Il est délivré :

1° Au départ de Paris-Quai d'Orsay, de Tours et d'Angoulême, pour St-Sébastien (1), Vitoria, Burgos, Valladolid, Madrid et Saragosse ;
2° Au départ de Paris-Quai d'Orsay seulement pour Pampelune, Santander, Bilbao, Oviedo, Gijón, La Corogne, Algésiras-Port, Carthagène, Alicante, Salamanque, Vigo, Cordoue, Séville, Grenade, Malaga, Cadix et Gibraltar ;

a) Des billets directs simples ;

b) Des billets d'aller et retour individuels valables 45 jours, sans prolongation (1).

Exceptionnellement, la validité des billets d'aller et retour de ou pour Carthagène, Alicante, Algésiras, Cadix, Malaga, Gibraltar, est fixée à 90 jours, sans prolongation.

Enregistrement direct des bagages. Faculté d'arrêt à tous les points du parcours, (1) Pour Saint-Sébastien, billets simples seulement.

Train rapide de luxe quotidien "Sud-Express" entre Paris-Quai d'Orsay et Madrid ; entre Madrid et Algésiras service bi-hebdomadaire de luxe.

L'Espagne est la voie directe offrant la plus courte traversée maritime pour se rendre au Maroc soit par Gibraltar-Casablanca (15 h. de mer), soit par Algésiras-Tanger (3 h. seulement de traversée).

Pour tous renseignements, consulter le *Livret Guide* officiel de la Compagnie d'Orléans.

PAR LE

RÉSEAU DE L'ÉTAT

VISITEZ

LE MONT SAINT-MICHEL

Merveille unique au monde

LA NORMANDIE

ses gigantesques falaises
ses côtes verdoyantes, ses forêts
ses monuments grandioses

LA BRETAGNE

ses plages, ses îles, ses rochers
ses sites admirables
ses vieux monuments

LA SUISSE NORMANDE | LA COTE D'ÉMERAUDE

LA COTE DE GRANIT

LES PLAGES DE L'Océan

La Touraine, le Maine, le Poitou

L'Anjou, la Vendée, l'Aunis et la Saintonge

Leurs Châteaux et leurs Monuments

LONDRES

Par DIEPPE-NEWHAVEN

TRAINS LUXUEUX

Puissants paquebots à turbine
les plus rapides de la Manche

MAXIMUM DE CONFORT
MINIMUM DE DÉPENSE

LES ÎLES DE LA MANCHE

JERSEY

Par GRANVILLE et St-MALO

Magnifiques et nombreuses
Excursions

ILES CHAUSEY, GUERNSEY
AURIGNY ET SERQ

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Pour les chasseurs du dimanche

On se rend commodément par le P. L. M. en Gâtinais et en Sologne, régions giboyeuses. Deux trains le matin, l'un à 6 h. 18 (omnibus toutes classes), l'autre à 7 h. 30 (express toutes classes mais ne prenant de voyageurs de 2^e et 3^e qu'à destination de Gien) permettent d'arriver dans la matinée sur le terrain de chasse.

D'autre part, le train express toutes classes partant de Paris à 17 h. 30 pour Montargis (19 h. 45), Nogent-sur-Vernisson (20 h. 07), Gien (20 h. 26) s'arrête, les samedis et veilles de fêtes, aux gares de Solterres (20 h. 01) et des Choux-Boismorand (20 h. 15) pour y laisser des voyageurs sans bagages.

Pour le retour sur Paris, en dehors des trains du service régulier, il est mis en circulation, les dimanches et fêtes, un train (toutes classes) qui dessert Gien (19 h. 10), Les Choux-Boismorand (19 h. 22), Nogent-sur-Vernisson (19 h. 31), Solterres (19 h. 38), Montargis (20 h.). Arrivée à Paris à 22 h. 27.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Relations

de Paris avec les Villes d'Eaux et les Centres de séjour de la Savoie et de la Tarentaise pendant la saison d'été.

L'attention des voyageurs désireux de se rendre dans les villes d'eaux et les centres de séjour de la Savoie et de la Tarentaise est appelée sur les relations suivantes :

1° A partir du 1^{er} juin :

Rapide de nuit. — Places de luxe, 1^{re} et 2^e classes, entre Paris, Évian et Annecy :

Paris, dép. 20 h. 10 ; Thonon, arr. 8 h. 2 ; Évian, arr. 8 h. 23 ; Annecy, arr. 6 h. 44.

A dater du 15 juin, ce train sera prolongé sur Saint-Gervais, arr. 9 h. 50 et Chamonix, arr. 11 heures.

Rapide de jour. — 1^{re} et 2^e classes, wagon-restaurant, entre Paris, Genève et la Savoie.

Paris, dép. 8 h. 10 ; Genève, arr. 19 h. 25 ; Évian, arr. 20 h. 30 ; Aix-les-Bains, arr. 17 h. 27 ; Annecy, arr. 19 h. 35.

2° A partir du 1^{er} juillet et jusqu'au 20 septembre :

Rapide de nuit. — Places de luxe, 1^{re} et 2^e classes, entre Paris, Évian et Chamonix-Mont-Blanc :

Paris, dép. 19 h. 40 ; Évian, arr. 7 h. 35 ; Sallanches-Combloux, arr. 8 h. 5 ; Saint-Gervais, arr. 8 h. 21 ; Chamonix, arr. 9 h. 49.

3° A partir du 5 juillet et jusqu'au 27 septembre :

Rapide de nuit. — Places de luxe, 1^{re} et 2^e classes, entre Paris, Aix-les-Bains et La Tarentaise :

Paris, dép. 21 h. 45 ; Aix-les-Bains, arr. 6 h. 49 ; Moutiers-Salins, arr. 9 h. 31 ; Bourg-Saint-Maurice, arr. 10 h. 40.

Correspondance à Moutiers-Salins sur Pralognan, par auto-cars P. L. M.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

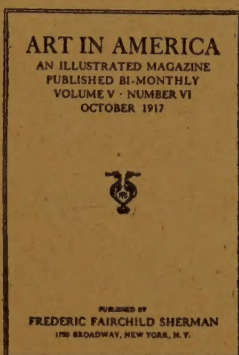
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstructive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Elliot Clark.	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	12 50
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman.	25 »

PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review)

PUBLICATIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS



L'ART BELGE ANCIEN ET MODERNE, par

FIÉRENS-GEVAERT, Conservateur en chef des Musées royaux de Bruxelles.

Un volume in-4°, broché, de 36 pages, avec 19 illustrations dans le texte, 4 planches hors texte en typogravure, 1 planche double en héliotypie, 1 planche en héliogravure (triptyque de l'Annonciation). **PRIX : 8 francs.**

LA COLLECTION SCHLICHTING au Musée

du Louvre, par Gaston MIGEON, Jean GUIFFREY et Gaston BRIÈRE, Conservateurs et conservateur adjoint au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de 24 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 4 planches hors texte. **PRIX : 8 francs.**

THE BURLINGTON MAGAZINE

LA RESTAURATION DES PEINTURES

Les articles suivants, parus dans le *Burlington Magazine*, traitent avec autorité de ce sujet. Ces articles, de la plus haute importance pour les collectionneurs et marchands, décrivent et discutent supérieurement divers procédés, comprenant le rentoilage, le transport, la réparation, le vernissage et le nettoyage des couleurs à l'eau, etc.

Prix : 6 numéros, £ 1/10, franco £ 1/12 ; chacun : sh. 2/6, franco sh. 3 (sauf le n° 197 sh. 10, franco 10/6).

Essai sur le vernis au mastic	par Sir Charles J. Holmes .	Nos 223.
Éléments de nettoyage des peintures	Sir Charles J. Holmes .	228, 229.
Fumigations pour les parasites des panneaux.	D. S. Mac Coll .	230.
La restauration des peintures.	Henry T. Dover. . .	223, 224.

L'ART FRANÇAIS MODERNE

Les importants articles illustrés qui suivent, parus dans le *Burlington Magazine*, intéressent la peinture française. On peut se procurer les numéros qui les contiennent à raison de sh. 5, franco sh. 5/6 (sauf les nos 149, 168, 173, 176, 178 à 180, 188, vendus chacun sh. 2/6, franco sh. 3).

Juin 1922.

2 sh. 6 d. (franco, 3 sh.).

L'ART FRANÇAIS DES CENT DERNIÈRES ANNÉES

Ce numéro contient des articles de Roger Fry et Walter Sickert, avec nombreuses illustrations relatives aux expositions actuelles de Londres et de Paris.

La peinture française au XIX ^e siècle	par Lionel Cust . . .	Nos 149.
Trois têtes de Degas	Anon	119.
Mémoires de Degas	George Moore . . .	178, 179.
Degas	Walter Sickert . . .	176.
« Madame Charpentier et sa famille », de Renoir	Léonce Bénédict . . .	57.
Manet à la National Gallery	Lionel Cust	168.
« Paul Cézanne », par Ambroise Vollard (Paris, 1915)	Roger Fry.	173.
Sur une composition de Gauguin	Roger Fry.	180.
Vincent Van Gogh.	R. Meyer-Riefstahl . .	92.
Puvis de Chavannes	Charles Ricketts . . .	61.
Lettres de Vincent Van Gogh	F. Melian Stawell . .	99.
Six dessins de Rodin	Randolph Schwabe . .	188.
L'art français moderne aux « galeries Mansard »	M. S. P.	198.
Cézanne	Maurice Denis . . .	82, 83.
Les sculptures de Maillol.	Roger Fry.	85.

Numéro spécimen sur demande.

Le *Burlington Magazine* jouit d'une autorité reconnue en matière d'art et d'histoire de l'art depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Ses collaborateurs sont les plus hautes autorités dans leur spécialité respective. Ses illustrations sont supérieures à celles de toute autre revue d'art, et la revue tend à constituer un guide complet en littérature artistique.

Parmi les sujets traités :

Architecture, armes et armures, bronzes, tapis d'Orient, porcelaine de Chine, broderies et dentelles, gravures, mobilier, vitrail, miniature, orfèvrerie, étains, vaisselle, peinture, sculpture, tapisserie, etc.

Table méthodique des principaux articles, franco, sur demande.

THE BURLINGTON MAGAZINE FOR CONNOISSEURS

Illustré mensuel, net sh. 2/6.

17, Old Burlington Street, Londres, W. 1.


GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot

Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Pour AVOIR de **BELLES et BONNES DENTS**
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la
peau du visage et de la poitrine. 4 fr. 40

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le
corps. 3 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe
et pour se raser. 3 fr. 90

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 3 fr. 90

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 3 fr. 90

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 3 fr. 90

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 3 fr. 90

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 3 fr. 90

Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. 3 fr. 90

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

EDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Vient de paraître :

D E G A S

PAR

PAUL JAMOT

Un volume in-4° carré, broché, de 160 pages de texte sur pur fil
Lafuma, et 76 planches hors texte en typogravure reproduisant 88
documents.

Prix : 90 francs.

DEMOTTE

Objets d'Art

Éditions d'Art

PARIS

27, Rue de Berri

NEW-YORK

8 East 57 Street